

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC**

**MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR VINCENT JOHN MILLWARD**

**VERS UNE DÉFINITION DE L'AUTOMATISME QUÉBÉCOIS**

**PRINTEMPS 1997**



### **Mise en garde/Advice**

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Ce mémoire a été réalisé à Chicoutimi  
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires  
de l'Université du Québec à Trois-Rivières  
extensionné à l'Université du Québec à Chicoutimi.

## RÉSUMÉ

En lisant l'ouvrage *Surréalisme et littérature québécoise: histoire d'une révolution culturelle* ([1977], 1986) d'André-G. Bourassa, l'étincelle qui a inspiré ce mémoire de maîtrise, j'ai été étonné de l'insistance des automatistes québécois à vouloir se distinguer du surréalisme bien que ce mouvement les ait influencés d'une manière importante. Cela m'a amené à proposer, en me penchant sur les divers et nombreux écrits de Paul-Émile Borduas, de Fernand Leduc et de Claude Gauvreau, et aussi en prenant en considération les recherches d'autres chercheurs, une étude approfondie des fondements de l'automatisme québécois et de sa spécificité vis-à-vis du surréalisme.

D'abord, je considère l'influence d'André Breton et du surréalisme sur Borduas, Leduc et Gauvreau et puis les similitudes qui existent entre l'automatisme québécois et le mouvement dont Breton fut le chef de file. Ensuite, j'examine les différences que les trois automatistes mettent en avant entre les deux écoles. À la lumière de ces ressemblances et de ces différences, j'étudie comment les deux peintres et le littérateur définissent l'automatisme québécois en me rappelant que ce mouvement, aussi bien que le surréalisme, veut toucher aux arts en général: les arts plastiques, la littérature, la danse, etc. En somme, j'essaie de déterminer précisément sur quoi porte la dénégation des automatistes vis-à-vis du surréalisme afin de savoir si, en effet, l'automatisme québécois se distingue d'une manière importante du surréalisme. À partir de mon étude, je cherche à formuler une définition opératoire de l'automatisme québécois qui, sans être définitive, essaiera au moins d'en saisir l'essence en s'ajoutant aux recherches de ceux et celles qui se sont intéressés, et s'intéressent encore, aux automatistes québécois.

Tout compte fait, on découvre qu'il existe un esprit commun entre ce que Borduas appelle l'« automatisme surrationnel » et l'« automatisme psychique pur » <sup>2. À la fin</sup> surréaliste. Tous deux sont nés d'un esprit contestataire et font valoir à divers degrés l'antiacadémisme, l'apolitisme, l'anticléricalisme, l'athéisme, l'humanisme et l'importance de l'inconscient. Toutefois, Borduas, Leduc et Gauvreau proclament le dépassement du surréalisme et ils soulignent des différences importantes qui distinguent l'automatisme québécois du mouvement européen: la non-figuration, l'accent mis sur la matérialité des oeuvres et la manière dont le désir de l'artiste s'y manifeste (ce qui est la base de la critique automatiste selon le « contenu manifeste » et l'« authenticité »), l'importance de la spontanéité absolue, la méfiance à l'égard de l'intention et finalement l'action et l'émotivité de l'artiste par opposition à la passivité et à l'émotivité neutre.

Il y a bien sûr des nuances chez Borduas, Leduc et Gauvreau qui ne sont pas toujours d'accord et qui déclarent tous trois avoir dépassé l'automatisme québécois. Il reste cependant que leurs divers propos sont, dans l'ensemble, très constants et semblables, ce qui nous permet d'essayer d'établir une définition opératoire de l'automatisme québécois qui sera approfondie et enrichie par des études ultérieures. Afin de ne pas dépasser les bornes du résumé, je cite ici seulement quelques phrases de cette définition qui se trouve en entier dans la conclusion: une expression individuelle, spontanée et libre de toute contrainte (académique, religieuse, politique, rationaliste, etc.) qui s'inspire des impressions imprévues et bouleversantes d'une exploration progressive et agressive de l'inconscient; au lieu d'assister passivement aux irrupsions inconscientes, l'artiste s'y jette audacieusement et activement avec beaucoup d'émotion. Aux intentions conçues d'avance, on préfère des conséquences spontanées et imprévisibles de son travail. De plus, l'artiste ne s'intéresse pas à l'anecdote et

spontanées et imprévisibles de son travail. De plus, l'artiste ne s'intéresse pas à l'anecdote et n'enregistre pas simplement ce qu'il découvre mais se sert plutôt de ses trouvailles pour s'exprimer et pour créer des œuvres originelles et authentiques. Ainsi, on s'éloigne de la figuration pour préférer la non-figuration qui, elle, favorise l'expression fidèle de l'inconscient [...]

## **REMERCIEMENTS**

Né en Alberta au pied des Rocheuses, je n'aurais pu prévoir qu'un jour le souffle d'un chinook m'aurait amené au Québec et à la découverte des automatistes québécois...

La complétion de ce mémoire de maîtrise n'aurait pas été possible sans l'aide, l'appui, les conseils, l'inspiration et la présence des gens suivants:

Mon directeur de recherche, M. Jean-Guy Hudon, pour ses conseils, sa disponibilité et son encouragement.

M. Ghislain Bourque et Mme Dominique Perron pour leur travail et contribution comme correcteurs de ce mémoire.

Mme Marie Donovan qui, dans son cours de Français 201 à l'Université de Calgary, m'a introduit à la langue française et qui, à la longue, m'a amené à la découverte du Québec et des automatistes québécois.

Tous les professeurs que j'ai connus et que je connais encore à l'Université du Québec à Chicoutimi et à l'Université de Calgary.

Mme Woodbury pour l'accueil chaleureux et généreux lors de mon séjour fort agréable chez elle à Chicoutimi. Les bons logements, lorsqu'on est étudiant, ne sont pas toujours évidents.

Mme Mylène Morrisette de l'école polyvalente Dominique-Racine à Chicoutimi et tous les professeurs du CÉGEP de Chicoutimi avec qui j'ai travaillé comme moniteur d'anglais.

Tout le monde de Saint-Andrew's - Saint-John's Church, rue Roi-George, Kénogami, dont je n'oublierai jamais l'amitié et la générosité.

Mes amis et collègues de maîtrise, en études littéraires et ailleurs.

Mes parents, Iris Millward (née Tanasiuk) et John Millward qui, sans comprendre toujours ce que je faisais (moi non plus d'ailleurs), m'ont toujours appuyé tout au long de mes études.

## TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
RÉSUMÉ.....	3
REMERCIEMENTS .....	5
TABLE DES MATIÈRES.....	6
INTRODUCTION.....	10
PREMIÈRE PARTIE : PAUL-ÉMILE BORDUAS.....	24
CHAPITRE 1 : BORDUAS : LES INFLUENCES SURRÉALISTES.....	25
1.1 Les premières connaissances du surréalisme.....	26
1.2 « Le Château étoilé ».....	28
1.3 D'autres lectures touchant au surréalisme.....	32
CHAPITRE 2 : RESSEMBLANCES ENTRE BORDUAS ET BRETON.....	37
2.1 Le regard tourné vers l'inconscient.....	38
2.2 La spontanéité et l'enfance.....	40
2.3 L'esprit antiacadémique.....	43
2.4 L'engagement social et politique.....	46
2.5 L'athéisme et l'humanisme.....	50

## PAGE

**CHAPITRE 3 : DIFFÉRENCES ENTRE BORDUAS ET BRETON.....58**

3.1 L'hésitation devant le surréalisme.....	59
3.2 Le dépassement.....	62
3.3 Des différences entre le surréalisme et l'automatisme québécois.....	68
3.3.1 La spontanéité contre l'intention.....	69
3.3.2 La non-figuration.....	71
3.3.3 La matérialité.....	76
3.3.4 La matérialité et la sensibilité.....	78

**BORDUAS : CONCLUSION.....86****DEUXIÈME PARTIE : FERNAND LEDUC.....90****CHAPITRE 4 : RESSEMBLANCES ET DIFFÉRENCES ENTRE LEDUC ET BORDUAS...91**

4.1 L'influence de Borduas sur Leduc.....	92
4.2 Leduc fut-il le vrai « maître » des automatistes québécois ?.....	93
4.3 Des ressemblances entre Leduc et Borduas.....	96
4.4 Des différences entre Leduc et Borduas.....	98
4.4.1 La remise en question de certains termes.....	99
4.4.2 Le spiritualisme retrouvé.....	101
4.4.3 Le souci de l'ordre.....	102
4.4.4 Le dépassement de l'automatisme québécois.....	104

**CHAPITRE 5 : LEDUC : LES INFLUENCES SURRÉALISTES.....109**

5.1 L'influence du surréalisme sur Leduc.....	110
5.2 Des ressemblances entre Leduc et Breton.....	111
5.2.1 Le regard sur l'inconscient et la spontanéité.....	112
5.2.2 L'antiacadémisme et l'antirationalisme.....	113
5.2.3 La politique.....	116



**PAGE****CHAPITRE 6 : DIFFÉRENCES ENTRE LEDUC ET BRETON.....121**

6.1 Les relations entre Leduc et Breton.....	122
6.2 Le dépassement.....	126
6.3 Des différences entre l'automatisme québécois et le surréalisme.....	129
6.3.1 La non-figuration.....	129
6.3.2 L'intention et l'art comme démonstration.....	132

**LEDUC : CONCLUSION.....139****TROISIÈME PARTIE : CLAUDE GAUVREAU.....142****CHAPITRE 7 : GAUVREAU VIS-À-VIS DE BORDUAS, DE LEDUC ET DE BRETON.....143**

7.1 L'influence de Borduas.....	144
7.2 L'influence de Leduc.....	147
7.3 L'influence de Breton.....	149

**CHAPITRE 8 : RESSEMBLANCES ENTRE GAUVREAU ET BRETON.....152**

8.1 La « marche vers l'intérieur ».....	153
8.2 L'antiacadémisme .....	155
8.3 L'antirationalisme .....	157
8.4 La politique.....	160
8.5 L'athéisme.....	167
8.6 Le monisme athée et l'humanisme.....	170

**CHAPITRE 9 : DIFFÉRENCES ENTRE GAUVREAU ET BRETON.....178**

9.1 Le dépassement.....	179
9.2 Des distinctions entre l'automatisme québécois et le surréalisme.....	184
9.2.1 Le « baroque » canadien vis-à-vis de la « mesure » européenne.....	185
9.2.2 La spontanéité.....	186
9.2.3 L'intention.....	187
9.3 Les termes « automatiste », « surrationnel » et « exploréen ».....	189
9.4 La non-figuration.....	193
9.5 La matérialité.....	196
9.6 Le contenu manifeste.....	203
9.7 L'authenticité.....	209

	<b>PAGE</b>
<b>GAUVREAU : CONCLUSION.....</b>	<b>219</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>224</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE ET ANNEXES.....</b>	<b>237</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>238</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>253</b>
Annexe 1 : Des définitions d'automatisme de Paul-Émile Borduas.....	253
Annexe 2 : « Qu'on le veuille ou non... » de Fernand Leduc.....	255
Annexe 3 : « Persistance dans le refus » de Fernand Leduc.....	256

## **INTRODUCTION**

Avant d'en tracer ici les grandes lignes, il faut, de prime abord, souligner l'influence importante de l'ouvrage *Surréalisme et littérature québécoise* ([1977], 1986) d'André-G. Bourassa en ce qui concerne le présent mémoire. Effectivement, c'est en lisant les recherches de Bourassa que l'idée m'est venue d'étudier l'automatisme québécois car Bourassa dans son étude n'a jamais répondu d'une manière satisfaisante à la question que je me posais souvent concernant les automatistes: comment se sont-ils définis par rapport au surréalisme? Au fond, Bourassa ne définit pas clairement l'automatisme québécois à cause de l'ambiguïté suivante qui se manifeste dans son ouvrage: jusqu'à quel point l'automatisme québécois ressemble-t-il au surréalisme? Mais, avant de continuer, je crois qu'il est important d'expliquer mon emploi de l'expression «automatisme québécois».

Afin de désigner clairement l'automatisme propre à Paul-Émile Borduas, Fernand Leduc, Claude Gauvreau et à ceux et celles qui se sont associés à eux, j'emploie les mots «automatisme québécois». Il n'y a pas de doute que les termes «automatisme» et «automatiste» s'inspirent, au moins en partie, du premier *Manifeste du surréalisme* (1924). Dans ce texte, André Breton définit le surréalisme comme un «automatisme psychique pur» et décrit la façon de faire de l'écriture automatique. Toutefois, les expressions «automatisme» et «écriture automatique» ne sont pas de son invention et remontent au moins au dix-neuvième siècle. Bernard-Paul Robert nous informe, dans la bibliographie de son ouvrage *Antécédents du surréalisme*<sup>1</sup>, que ces notions se sont manifestées pour la première fois dans des études psychologiques dont le surréalisme aurait été en partie tributaire: «Théorie de l'automatisme» de Jules Baillarger, dans *Recherches sur les maladies mentales*, t.1 (1830), «Automatic Writing» de Frederic W.H. Myers, dans *Proceedings of the society for Psychical Research* (1885), et *L'Automatisme psychologique* (1889) par Pierre Janet.

En ce qui concerne l'origine du terme « automatisme », qui voit le jour au Québec dans les années 1940, on cite unanimement un article de Tancred Marsil Jr. publié dans le journal étudiant de l'Université de Montréal, *Le Quartier latin*, le 28 février 1947 (p. 4)<sup>2</sup>. Ce reportage, intitulé « Les Automatistes », a baptisé Borduas et ses disciples de ce nom que ces artistes d'avant-garde n'ont pas choisi eux-mêmes mais qu'ils ont fini par accepter. Toutefois, on constate que Claude Gauvreau dans l'un de ses premiers articles, « Révolution à la Société d'art contemporain » qui paraît dans *Le Quartier latin* du 3 décembre 1946<sup>3</sup>, emploie le mot « automatisme » et l'expression « automatisme d'exécution » à l'égard des oeuvres de Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fautoux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle. Dans son article « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain », qu'on lit dans *Le Quartier latin* du 17 février 1948 (p. 3), on voit que l'étiquette de Marsil Jr. est acceptée lorsque Pierre Gauvreau se réfère aux « automatistes canadiens » à l'instar de son frère Claude dans le journal *Notre temps*<sup>4</sup>. Par ailleurs, il est intéressant de noter que Claude Gauvreau a fait usage de nombreuses appellations différentes pour faire référence aux automatistes québécois : « canadiens révolutionnaires », « peintres canadiens vivants », « les spontanés<sup>5</sup> », « surrationnels canadiens<sup>6</sup> », « les surrationnels de Montréal<sup>7</sup> » et « baroques canadiens<sup>8</sup> ».

Quant à l'expression « automatisme québécois » qui, à ma connaissance, ne fait surface qu'en 1969 dans le texte de Claude Gauvreau intitulé « L'épopée automatiste vue par un cyclope » et publié dans la revue *La Barre du jour* (nos. 17-20), elle n'est pas tellement répandue mais on la trouve dans des études de Fernande Saint-Martin<sup>9</sup> et de Gilles Lapointe<sup>10</sup>. Ce dernier utilise aussi l'expression « automatisme montréalais<sup>11</sup> », comme Jean Fisette dans *Écrits I*<sup>12</sup>. J'emploie l'expression « automatisme québécois » dans ce mémoire pour distinguer clairement l'automatisme du Québec de celui du surréalisme en général. De plus, il sera question aussi au cours de ce mémoire de termes et d'expressions tels que « surrationnel », « automatisme surrationnel », « baroque » et « exploréen » qu'on

remarque souvent dans divers écrits de Borduas et de Claude Gauvreau, lesquels s'en servent pour distinguer les oeuvres automatistes québécoises des oeuvres surréalistes européennes.

On remarque cependant en lisant de près *Surréalisme et littérature québécoise* que cette distinction n'est pas toujours claire. En effet, l'auteur semble parfois confondre l'automatisme québécois avec le surréalisme. Au sujet de Claude Gauvreau, par exemple, Bourassa parle de «mots surréels qui deviendront chez Gauvreau de plus en plus abondants<sup>13</sup>» peu après avoir décrit le langage qui croît en importance chez lui comme «surrationalnel», un terme cher à Gauvreau et à Borduas. À propos de Gilles Hénault et de son poème «Simple monologue», du recueil *Théâtre en plein air* (1946), la confusion s'installe lorsque Bourassa se sert des adjectifs «surréal» et «automatiste» dans une description vague et imprécise: «Ces enfers surréels sont une jungle d'ombres violée par le regard intérieur que permet l'écriture automatique; la poésie automatiste y est une pénétration au coeur de la virginité crépusculaire de l'inconscient [...]»<sup>14</sup>. On a ainsi l'impression que les deux termes sont synonymes. Cette impression de synonymie se fait sentir aussi au sujet de la poésie de Rémi-Paul Forgues et Pierre Pétel. Bourassa décrit ce dernier comme un «Automatiste des premiers jours [qui] comme tant de surréalistes [...] pratique abondamment le calembour [...]»<sup>15</sup>. Par ailleurs, au quatrième chapitre, «Nouvelles cellules», il regroupe comme «surréalistes québécois<sup>16</sup>» Jean Benoît, Mimi Parent, Jean-Paul Riopelle et même Paul-Émile Borduas, l'auteur du manifeste «Refus global» et celui que plusieurs considèrent comme le premier automatiste.

En fin de compte, est-ce que Bourassa, dans sa conclusion, aurait raison quand il écrit: «Nous sommes maintenant en mesure de considérer comme fondé que le surréalisme a exercé une profonde influence au Québec et qu'il y a même pris des connotations particulières<sup>17</sup>»? L'automatisme québécois se résume-t-il à une «connotation particulière», «une avenue proprement québécoise<sup>18</sup>», du surréalisme? Est-ce qu'il s'agit d'un «surréalisme périphérique<sup>19</sup>»? On voit que Bourassa arrive à un compromis en admettant, à l'égard de Paul-Émile Borduas et de Fernand Leduc, qu'il y a vis-à-vis

du surréalisme à la fois des distinctions, en ce qui concerne les oeuvres, et des ressemblances, en ce qui concerne l'esprit:

Mais il est très clair que ce n'est pour Borduas et pour Leduc que dans la «position éthique», dans les «développements théoriques» que se fait le rapprochement entre les automatistes et les surréalistes. Les uns et les autres ont le même «état d'esprit» [...] Mais s'ils ont le même état d'esprit, celui d'une révolution qui englobe la totalité de l'homme [...], il n'en reste pas moins que, sur le plan des réalisations, surréalistes et automatistes diffèrent sensiblement<sup>20</sup>.

Effectivement, tout au long des pages qu'il consacre aux automatistes, Bourassa fait mention de quelques différences qui existent entre l'automatisme québécois et le surréalisme. Toutefois, il nous présente ces différences d'une manière éparpillée et il n'organise pas ses données dans un ensemble cohérent afin de définir clairement l'automatisme québécois; en somme, il ne prend pas le temps dans son ouvrage de les considérer en profondeur. Pourtant, il ne faut pas oublier que Bourassa, dans son essai, ne s'occupe pas exclusivement des automatistes. Il étudie l'histoire générale de la manifestation du surréalisme au Québec depuis le dix-neuvième siècle jusqu'à nos jours et les automatistes n'occupent qu'une partie de son étude.

On sait cependant qu'à partir de *Surréalisme et littérature québécoise*, l'une des premières études importantes consacrées à ce sujet, Bourassa a poursuivi ses recherches en s'intéressant plus particulièrement aux automatistes eux-mêmes. Les ouvrages auxquels il a collaboré et les articles qu'il a écrits tiennent de plus en plus compte par la suite du caractère unique de l'automatisme québécois vis-à-vis du surréalisme. *Écrits 1* (1987, avec Jean Fisette et Gilles Lapointe), *Refus global et ses environs: 1948-1988* (1988, avec Gilles Lapointe), *Correspondance 1949-1950 Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault* (1993) et « Le Regard et ses jeux dans l'espace: une poétique » dans le recueil *Étal mixte* (1993), entre autres, contribuent tous à l'avancement de nos connaissances

de l'automatisme québécois. En fait, les travaux de Bourassa font partie d'un intérêt grandissant pour les automatistes, un intérêt qui a commencé à se manifester vers la fin des années 1960; le numéro spécial de la revue *La Barre du jour* intitulé « Les Automatistes » (nos. 17-20, janvier-août 1969), auquel Bourassa a par ailleurs collaboré, en constitue, à mon avis, l'important souffle initial. Ont suivi de nombreux articles et ouvrages auxquels je fais constamment référence au cours de mon étude et dont je fais un recensement détaillé dans la bibliographie.

Pour l'instant, revenons à l'ambiguïté que l'on constate non seulement dans *Surréalisme et littérature québécoise* mais aussi ailleurs en ce qui concerne les rapports entre l'automatisme québécois et le surréalisme. Cette ambiguïté, en effet, règne depuis la naissance de l'automatisme québécois, dans les années 1940. En plus des critiques, ce sont également les artistes et les écrivains automatistes qui ont eux-mêmes contribué à la confusion. Par exemple, dans une lettre à André Breton datée du 5 octobre 1943, Fernand Leduc décrit Borduas comme « peintre surréaliste » bien que dans cette même lettre il refuse d'accorder son adhésion et celle de ses confrères au surréalisme<sup>21</sup>. En 1945, *Le Quartier latin* publie l'article « Le Surréalisme à Montréal » dans lequel le poète québécois Rémi-Paul Forgues déclare sans équivoque l'adhésion au surréalisme des automatistes qu'il fréquentait:

Nous voulons vivre la recherche du bonheur dans sa forme la plus évoluée, la plus aiguë. En réponse du [sic] besoin lancinant de libération nous exigeons l'accès total de l'homme au merveilleux.

Dès aujourd'hui nous adhérons entièrement au surréalisme, nous serons ces « travailleurs horribles » dont parle Rimbaud, unis dans le désir de l'émancipation humaine<sup>22</sup>.

Dans l'article « Nous en reparlerons dans dix ans », qui paraît en 1959 dans *Situations*, quelques signataires de *Refus global* répondent à un questionnaire que leur propose la rédaction de la revue. On y lit, entre autres, le commentaire suivant du peintre Marcel Barbeau: « *Refus global* est dans la



filiation surréaliste, il est comme un miroir du surréalisme sur notre terrain<sup>23</sup> ». André Breton lui-même dans une citation qui date de 1953 et que nous donnent André-G. Bourassa et Gilles Lapointe dans *Refus global et autres écrits* (1990), considère *Refus global* comme un ouvrage essentiellement surréaliste exprimant quelques particularités qui, à son avis, se seraient produites au cours de la vingtaine d'années le séparant de ses *Manifestes du surréalisme* écrits à partir de 1924:

Dans une publication canadienne, le surréalisme s'est reconnu comme dans un miroir. Cette publication était inspirée par notre ami Paul-Émile Borduas que je me console mal de ne pas avoir rencontré durant l'été de 1944 comme je flânais dans Montréal avant de partir pour la Gaspésie ou en revenant de Sainte-Agathe. Paul-Émile Borduas, tout en poursuivant son oeuvre de peintre, une des mieux situées aujourd'hui, s'est révélé un animateur de premier ordre en suscitant autour de lui une pléiade de jeunes poètes et artistes dont les inspirations fondamentales se confondent avec celles du surréalisme, quand bien même à l'épreuve se manifesteraient des divergences dues à l'écart des générations<sup>24</sup>.

On ne peut, bien sûr, nier l'influence déterminante du surréalisme sur l'automatisme québécois. Toutefois, on ne peut nier non plus que, très souvent, les automatistes cherchèrent à se distinguer d'André Breton et du surréalisme. Par exemple, considérons comment, en 1947, Pierre Gauvreau, futur signataire de *Refus global*, répond à la question suivante que lui pose Tancred Marsil Jr.:

« Avez-vous subi des influences surréalistes, celle de Max Ernst par exemple? »:

L'automatisme, en tant que moyen d'investigation de la pensée, nous a été fourni par les surréalistes, par leurs écrits théoriques. La peinture surréaliste, qui est une peinture généralement anecdotique, ne m'a influencé en aucune façon. À Paris, Riopelle a vu des tableaux de jeunes peintres surréalistes qui témoignaient de préoccupations proches des nôtres. Pour ma part je n'ai rien vu de tel<sup>25</sup>.

L'année suivante, dans son texte « Commentaires sur des mots courants », Paul-Émile Borduas différencie l'«automatisme psychique» de l'«automatisme surrationalnel» qui est propre aux automatistes québécois<sup>26</sup>. De plus, Fernand Leduc, dans divers écrits qu'il a signés à l'époque, est souvent sévère à l'endroit du surréalisme; le texte « La Rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », qui paraît dans l'ouvrage important *Vers les îles de lumière*<sup>27</sup>, en est un bon exemple. Claude Gauvreau, tout au long de sa correspondance avec Jean-Claude Dussault, définit aussi l'automatisme québécois en établissant maintes fois des distinctions vis-à-vis du surréalisme.

Ceux et celles qui se sont intéressés et s'intéressent encore aux divers et nombreux aspects de l'automatisme québécois, André-G. Bourassa, Ray Ellenwood<sup>28</sup>, Gilles Lapointe<sup>29</sup>, Lise Gauvin<sup>30</sup>, Jean-Pierre Duquette<sup>31</sup>, entre autres, se rendent compte de plus en plus des distinctions autant que des ressemblances vis-à-vis du surréalisme. Par contre, une définition claire et précise de l'automatisme québécois nous échappe parce qu'elle se trouve éparpillée par bribes à travers de nombreuses études. De plus, les définitions qu'on y trouve sont toujours, d'après moi, soit trop brèves, soit incomplètes et ne constituent souvent qu'un à-côté qui laisse à désirer. Je pense ici par exemple au chapitre « An Interlude: Theory and Practice » dans *Egregore: The Montréal Automatist Mouvement* d'Ellenwood et l'article « Le Regard et ses jeux dans l'espace: une poétique » de Bourassa dans le recueil *Étal mixte*. Ces textes, bien qu'ils soient informatifs et perspicaces, restent sommaires et limités. En fait, l'ouvrage qui définit le mieux et le plus clairement l'essence de l'automatisme québécois est *Claude Gauvreau, poète et mythocrate* (1979) de Jacques Marchand. Toutefois, en mettant l'accent sur Borduas et Gauvreau, Marchand ne prend pas assez en considération l'apport riche, quoique moins volumineux, de Fernand Leduc. De plus, les efforts pour définir l'automatisme québécois cèdent la place à la préoccupation de la mégalomanie de l'écrivain automatiste et de la manière dont il invente en quelque sorte son propre mythe et celui de ses

confrères automatistes à travers ses divers écrits. À mon avis, une définition de l'automatisme québécois mérite une considération exclusive plus complète.

Je considérerai donc, dans une étude d'ensemble, les divers écrits, correspondances et entrevues de Paul-Émile Borduas, Fernand Leduc et Claude Gauvreau. Mon regard portera sur leur discours au sujet du surréalisme, plus précisément en ce qui concerne ses différences et ses ressemblances à l'égard de l'automatisme québécois, et sur leurs définitions de l'automatisme québécois lui-même. À partir de cette considération, je veux proposer une définition qui, sans prétendre être exhaustive ni fixe, nous aidera à mieux comprendre et à mieux déterminer ce qu'est ce phénomène qui naquit au Québec dans les années 1940 et à voir jusqu'à quel point il se distingue du surréalisme français. Je suis donc à la recherche d'une telle définition opératoire en évitant de présenter ce que Claude Gauvreau appellerait un « manuel du bon automatiste »:

Il n'y a pas de manuel « du bon automatiste ». Les tenants de la discipline automatiste font ce qu'ils peuvent, suivant la lucidité et les exigences de leur conscience, sans restriction mentale et sans préoccupation de casuistique. À mon avis, il est tout bonnement criminel de vouloir ternir pareil élan de spontanéité par des considérations de mercenaire ou de puriste [...]<sup>32</sup>

Mon étude porte d'abord et avant tout sur Paul-Émile Borduas, Fernand Leduc et Claude Gauvreau parce que, parmi les différentes personnes qui ont adhéré à l'automatisme québécois, ce sont ces trois hommes qui ont écrit et discuté le plus sur ce sujet. En fait, ils s'avèrent trois porte-parole marquants de l'automatisme québécois qui, malgré leur évolution ultérieure inéluctable (on verra qu'ils prétendent tous trois l'avoir dépassé), sont demeurés fidèles à l'esprit automatiste. De plus, on remarquera que leurs définitions et explications, nées à la fois d'innombrables discussions et de découvertes personnelles, sont constantes et souvent se ressemblent bien que, comme on le verra, des différends s'expriment. La formule célèbre de Borduas, « la conséquence est plus importante que

le but<sup>33</sup> », par exemple, trouve un écho dans les oeuvres et les écrits de Leduc et de Gauvreau. Il est intéressant, par ailleurs, de voir qu'André Beaudet souligne lui aussi l'importance de Borduas, de Leduc et de Gauvreau comme théoriciens principaux de l'automatisme québécois:

En somme, il est possible d'affirmer aujourd'hui que ce n'est qu'en fonction de ces trois noms que le mouvement automatiste devient compréhensible quant à l'établissement des lignes de force à l'intérieur du groupe et des pôles de tension jusqu'à son éclatement en 1955: Gauvreau représentant le pôle de la révolution, Leduc celui de l'évolution et Borduas jouant le rôle de catalyseur entre ces deux extrémités<sup>34</sup>.

Quoique je n'arrive pas nécessairement aux mêmes conclusions que Beaudet, nous sommes néanmoins d'accord en ce qui concerne l'importance des trois hommes pour saisir l'essence de l'automatisme québécois. C'est à eux donc que je préfère céder la parole en tant que porte-parole du mouvement automatiste.

Toutefois, bien qu'on puisse parler d'un « mouvement » automatiste, il s'agit d'un mouvement dont la diversité des membres est grande. Après avoir cité Leduc qui déclare dans *Le Quartier latin* qu'« il ne s'agit pas de clan, de partisanerie, d'esprit de clocher ou d'école<sup>35</sup> », Jean-Pierre Duquette décrit un « esprit commun, dans lequel travaillent, à un moment donné, des artistes préoccupés par les mêmes questions, qui s'attaquent à des problèmes semblables, quitte à ce que chacun y apporte les solutions qui lui sont propres et qui répondent à ses exigences intérieures<sup>36</sup> ». Gauvreau dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault minimise également l'importance de l'idée d'un mouvement en soulignant l'individualité et la spontanéité de ceux et celles qui ont adhéré à l'automatisme québécois:

Mon bon Jean-Claude, vous me dites: « Avez vous l'intention de m'incorporer au mouvement ? ». Vous semblez le souhaiter.

Eh bien, laissez-moi vous dire d'abord que je n'ai aucune autorité pour « incorporer » qui que ce soit dans quelque mouvement que ce soit.

Quelle conception bizarre vous faites-vous de notre « mouvement »? Vous figurez-vous donc que nous portons un insigne sous notre veste? Ou bien qu'il faut être ordonné et posséder un uniforme distinctif - comme dans le Ku Klux Klan? [...]

Nous entretenons le plus définitif mépris à l'égard de la hiérarchie disciplinaire, sous toutes ses formes. Les seules autorités qui s'esquissent spontanément et soient respectées sont celles qu'engendrent des manifestations naturelles de compétence. Nous sommes tous des « leaders ». Mes qualifications ne sont pas spéciales.

Comment pensez-vous donc que ce « mouvement » existe? Évidemment, par les rencontres fortuites d'individus ayant des aspirations apparentées. Le mouvement s'est développé par des échanges de conversations, des discussions, des manifestations, des initiatives individuelles - rapports qu'il serait inimaginable de systématiser<sup>37</sup>.

À mon avis, Borduas, Leduc et Gauvreau représentent très bien cette diversité et c'est pour cette raison que je les traite individuellement, en réservant une partie à chacun. En outre, cette façon de procéder permet de voir comment un mouvement qui, relevant initialement de la peinture, s'est accru pour englober aussi la littérature. En fait, on ne peut vraisemblablement étudier les écrits de Claude Gauvreau sans passer d'abord par les arts plastiques parce que c'est à partir des oeuvres de Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle et d'autres que l'automatisme québécois est né et ce sont en grande partie ces oeuvres qui ont influencé sa manière d'écrire. D'ailleurs, l'art plastique et la littérature se confondent jusqu'au point où Gauvreau arrive à concevoir l'alphabet comme une matière plastique à modeler qui ressemble à la glaise<sup>38</sup> et où Borduas définit « l'automatisme surrationnel » comme « écriture plastique non préconçue<sup>39</sup> ».

Je commence donc avec Paul-Émile Borduas, celui que plusieurs considèrent comme le premier à s'embarquer dans l'aventure automatiste en entraînant avec lui les nombreux jeunes artistes qu'il a inspirés. Ensuite, je fixerai mon attention sur Fernand Leduc dont la correspondance avec Borduas et Breton et les divers écrits contribuent considérablement à la fois à définir l'automatisme québécois et à le remettre en question. De plus, Leduc apporte une contribution capitale en ce qui concerne sa connaissance du surréalisme et les distinctions qu'il établit tôt entre le surréalisme et l'automatisme québécois. Enfin, j'achèverai mon étude avec Claude Gauvreau qui, de son point de vue surtout littéraire, contribue le plus à travers ses écrits volumineux à circonscrire l'automatisme québécois et à le distinguer du surréalisme. Pour chacun des trois automatistes j'étudie le discours sur le surréalisme - influences, ressemblances, distinctions et critiques - afin de montrer comment chacun décrit et définit l'automatisme québécois. Il s'agit, en fait, d'une sorte de double juxtaposition. D'une part, je juxtapose les apports de Borduas, de Leduc et de Gauvreau pour faire ressortir leurs ressemblances et leurs différences. D'autre part, je les juxtapose au surréalisme, individuellement et en tant qu'ensemble, afin de déceler les traits communs et les distinctions qui existent entre l'automatisme québécois et le mouvement dont André Breton est le chef de file. À partir de ce travail de double juxtaposition, mon étude, sans porter sur l'histoire générale du mouvement<sup>40</sup>, cherchera à établir une définition opératoire de l'automatisme québécois qui en saisira l'essence et qui sera ouverte aux recherches futures qui pourront de l'enrichir.

<sup>1</sup> Bernard-Paul Robert, « Bibliographie », dans *Antécédents du surréalisme*, p. 172, 178, 179.

<sup>2</sup> En plus de cet article de Marsil Jr., on nous dit que le terme « automatisme », pour décrire l'œuvre de Borduas, apparut en 1942 dans un article de Charles Doyen écrit lors de l'exposition « Oeuvres surréalistes de Paul-Émile Borduas » qui eut lieu à l'Ermitage à Montréal du 25 avril au 2 mai 1942 : DOYEN, Charles, « L'exposition surréaliste Borduas », *Le Jour*, 2 mai 1942, p. 4, c. 1. Cité par André-G. Bourassa dans *Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle*, p. 108-109 ; p. 179, note no. 24.

<sup>3</sup> Claude Gauvreau (1946), « Révolution à la Société d'art contemporain », *Le Quartier latin*, 3 décembre, p. 4-5. Cet article se trouve également dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 109-114.

<sup>4</sup> *Idem.* (1947), « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès (première partie) », *Notre temps*, 6 décembre, p. 3. Dans *Écrits sur l'art*, p. 123.

<sup>5</sup> *Idem.*, « Révolution à la Société d'art contemporain », *Le Quartier latin*, 3 décembre 1946, p. 4-5. Dans *Écrits sur l'art*, p. 111-113.

<sup>6</sup> *Idem.* (1948), « De Mme Agnès Lefort et d'André Lhote », *Le Canada*, 8 novembre, p. 4. Dans *Écrits sur l'art*, 144.

<sup>7</sup> *Idem.* (1954), « «L'exploration du dedans», les surrationalnels se placent à l'avant-garde », *L'Autorité du peuple*, 26 juin, p. 5. Dans *Écrits sur l'art*, p. 272.

<sup>8</sup> *Idem.* (1951), « Barroques [sic] canadiens », *Le Haut-Parleur*, 3 février. Dans *Écrits sur l'art*, p. 184.

<sup>9</sup> Fernande Saint-Martin, « Approche sémiologique de l'œuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau », dans Luis de Moura Sobral, *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique ?*, p. 109.

<sup>10</sup> Gilles Lapointe dans la présentation d'*Écrits sur l'art*, p. 14.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>12</sup> Jean Fisette dans la présentation du texte « En regard du surréalisme actuel » dans Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, p. 365.

<sup>13</sup> André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 237.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 517.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 519.

<sup>19</sup> Luis de Moura Sobral, *op. cit.* Voici la question de base fort intéressante du colloque telle que Moura Sobral nous la dit dans la présentation de l'ouvrage :

Les surréalistes portugais, québécois et latino-américains, issus de traditions culturelles propres et réagissant aux idées venues de Paris dans des contextes très particuliers, ont-ils apporté au surréalisme des éléments nouveaux, personnels, locaux et nationaux ou, au contraire, se sont-ils bornés à « imiter consciemment, programmatiquement [sic] ou servilement » (pour citer [Arnold] Hauser) les surréalistes français et ceux de l'entourage de Breton ? (p. 8).

<sup>20</sup> André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 520-521.

<sup>21</sup> Fernand Leduc, lettre du 5 octobre 1943 à André Breton dans *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. 10.

<sup>22</sup> Rémi-Paul Forgues (1945), « Le Surréalisme à Montréal », *Le Quartier latin*, 13 novembre, p. 3.

- 
- <sup>23</sup> Marcel Barbeau et al. (1959), « Nous en reparlerons dans dix ans », *Situations*, vol. 1, no. 2, p. 37-38.
- <sup>24</sup> André Breton cité par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe dans Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 8-9.
- <sup>25</sup> Tancrède Marsil Jr. (1947), « Gauvreau, automatiste », *Le Quartier latin*, 28 novembre, p. 5.
- <sup>26</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Commentaires sur des mots courants », p. 302-304.
- <sup>27</sup> Fernand Leduc, *Op. cit.*, p. 39-46.
- <sup>28</sup> Ray Ellenwood, *Egregore. The Montréal Automatist Movement*, 357p.
- <sup>29</sup> Gilles Lapointe, *L'Envol des signes : Borduas et ses lettres*.
- <sup>30</sup> Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de conversation avec Thérèse Renaud*.
- <sup>31</sup> Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*.
- <sup>32</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 5 avril 1950, dans *Correspondance 1949-1950 Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault*, p. 262.
- <sup>33</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits sur l'art*, « Projections libérantes », p. 447.
- <sup>34</sup> André Beaudet dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. vi.
- <sup>35</sup> Fernand Leduc (1943), « Borduas, de la joie de peindre...la joie de vivre », *Le Quartier latin*, 17 décembre, p. 4. Dans *Vers les îles de lumière*, p. 15.
- <sup>36</sup> Jean-Pierre Duquette, *op. cit.*, p. 34.
- <sup>37</sup> Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, lettre du 10 mai 1950, *op. cit.*, p. 423.
- <sup>38</sup> Par exemple: « [...] l'alphabet, en poésie et pour la grande majorité de la littérature, c'est « la matière inerte », c'est-à-dire la substance passive dans laquelle le désir cherchera à s'extérioriser et à se fixer dans une expression permanente ». *Ibid*, lettre du 1<sup>er</sup> février 1950, p. 99.
- <sup>39</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 303.
- <sup>40</sup> Pour l'histoire générale du mouvement automatiste je recommande fortement les ouvrages suivants: André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise* ; Paul-Émile Borduas, *Écrits 1* ; André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs : 1948-1988*; et Ray Ellenwood, *Egregore: The Montréal Automatist Movement*.



**PREMIÈRE PARTIE**  
**PAUL-ÉMILE BORDUAS**

## **PREMIER CHAPITRE**

### **BORDUAS : LES INFLUENCES SURRÉALISTES**

### 1.1 Les premières connaissances du surréalisme

À cause du bouleversement qu'entraîna en Europe la Deuxième Guerre Mondiale, l'Amérique du Nord accueillit aux alentours de 1940 de nombreux artistes et intellectuels, dont André Breton, qui s'est installé à New York en 1942. En plus des nouvelles idées que ces Européens apportèrent du vieux continent s'organisèrent d'importantes expositions d'art. Se sont tenues, par exemple, à Montréal, en 1944, « L'Exposition des maîtres de la peinture hollandaise » et « L'Exposition d'oeuvres de peintres français modernes ainsi que d'autres artistes européens importants ». Dans *Autour de Borduas*, Jean Éthier-Blais fait remarquer qu'avant 1940, on n'avait jamais exposé une oeuvre d'art abstraite à Montréal<sup>1</sup>. Les influences modernes qui se faisaient sentir au Québec saisirent alors l'imagination d'une nouvelle génération d'artistes, y compris Paul-Émile Borduas qui, à cette époque, enseignait l'art depuis 1937 comme professeur de dessin à l'École du meuble de Montréal.

Quand, exactement, Paul-Émile Borduas prit-il pour la première fois connaissance du surréalisme? Il est curieux de constater d'abord que, d'après mes recherches, cette connaissance n'eut pas lieu lors de son premier séjour en France quand il était étudiant aux Ateliers d'art à Paris, entre 1928 et 1930, où, à l'époque, le mouvement surréaliste était encore très actif et répandait de plus en plus son influence. Toutefois, selon Ray Ellenwood, Borduas eut l'occasion de voir des oeuvres d'artistes modernes tels que Matisse, Picasso et Renoir<sup>2</sup>.

De retour à Montréal, où il reprit dès 1931 sa carrière de professeur, le peintre originaire de Saint-Hilaire entendit sûrement parler du surréalisme de temps à autre. Selon Éthier-Blais, il « connaissait la pensée surréaliste avant d'avoir lu Breton. Cette pensée était dans l'air, à Montréal comme à Paris<sup>3</sup> ». En 1940, par ailleurs, le peintre québécois Alfred Pellon était de retour de France

où il avait fréquenté André Breton et d'autres surréalistes. D'après André-G. Bourassa, les futurs automatistes ont été influencés par les cours de Pellan à l'École des beaux-arts<sup>4</sup>.

En outre, François-Marc Gagnon suggère que l'instruction artistique auprès des jeunes fit en sorte que Borduas, antérieurement à sa découverte du mouvement surréaliste, se rendit compte de sa propre propension à la création impulsive et instinctive en art: « L'enseignement de l'art aux enfants l'amena ensuite à reconnaître en lui-même une spontanéité et une fantaisie trop longtemps enfouies [...] que sa découverte subséquente du surréalisme européen devait confirmer<sup>5</sup> ». On peut remonter même à l'enfance de Borduas et à l'influence importante d'Ozias Leduc dont on pouvait admirer l'oeuvre à l'église de Saint-Hilaire et chez qui Borduas entra en apprentissage dès l'âge de 17 ans. Leduc lui donna les fondements d'une sensibilité artistique qui aurait été ouverte aux notions surréalistes d'André Breton:

Vous ne sauriez croire combien je suis fier de cette unique source de poésie picturale à l'époque où les moindres impressions pénètrent au creux de nous-mêmes et orientent à notre insu les assises du sens critique [...] Ce sera étrange pour quelques-uns d'entendre que je sois resté fidèle à l'essentiel de ces premières impressions. J'en suis convaincu, toutes les admirations picturales subséquentes ont dû s'accorder avec elles: qu'on le croie ou non. [...] Je lui [Leduc] dois, on n'en finit jamais de l'acquérir tout à fait, le goût du travail soigné si à Breton revient celui du risque qui ne me quittera plus. Pourtant, le risque est grand chez Leduc mais il est caché dans l'apparente pondération qui le rend difficile à voir et peut-être, sans Breton, ne l'aurais-je découvert qu'à demi<sup>6</sup>.

D'après ses témoignages, on a l'impression que Borduas ne pouvait que faire un jour la connaissance d'André Breton et du surréalisme.

En ce qui concerne sa véritable découverte du surréalisme, il est nécessaire de passer par l'École du meuble. Maurice Gagnon, à la fois en tant que collègue au courant des tendances modernes<sup>7</sup> en art et en tant que conservateur de la bibliothèque, joua un rôle important dans l'introduction de Borduas au surréalisme. Selon Fernand Leduc, Gagnon « a eu une grosse influence sur Borduas parce qu'il faisait passer par la bibliothèque de l'École du meuble de la documentation qu'on n'aurait pas eue autrement<sup>8</sup> ». Parmi les ouvrages qui s'y trouvaient il y avait les numéros un à dix de la revue surréaliste *Minotaure*<sup>9</sup>. La lecture de *Minotaure*, comme plusieurs l'ont déjà constaté, fut déterminante pour Borduas parce qu'elle l'initia aux écrits surréalistes qui n'étaient pas tellement répandus à Montréal à l'époque, comme, entre autres, « Le Château étoilé »<sup>10</sup> d'André Breton.

### 1.2 « Le Château étoilé »

On a souvent discuté de la lecture que fit Borduas du « Château étoilé » en le citant comme un moment décisif dans son développement artistique. Il existe cependant de la confusion pour savoir quand, précisément, Borduas découvrit ce texte dans lequel Breton, en s'inspirant de l'île de Tenerife de l'archipel des Canaries, dépeint un monde énigmatique où, selon ce qu'il appelle le « hasard objectif », « la nécessité naturelle tombe d'accord avec la nécessité humaine d'une manière assez extraordinaire et agitante pour que les deux déterminations s'avèrent indiscernables<sup>11</sup> ». François-Marc Gagnon situe cette lecture entre 1938 et 1941 et, pour sa part, opte pour le printemps de 1941 lorsqu'un Français, M. Henri Laugier, l'aurait fait connaître à Borduas<sup>12</sup>. D'après Éthier-Blais, par contre, cette initiation aurait eu lieu en 1938 par l'entremise d'un Québécois, François Hertel, écrivain et professeur de littérature et de philosophie<sup>13</sup>. Dans *Écrits 1*, André-G. Bourassa suggère qu'on ne peut tenir pour certain, parmi tous les collègues du peintre, le nom de celui qui l'aurait initié au texte de Breton<sup>14</sup>. Par ailleurs, il est même possible que Borduas l'ait découvert lui-même en feuilletant les exemplaires de *Minotaure* qui étaient disponibles à la bibliothèque de l'École du meuble.

Quoi qu'il en soit, tout le monde est d'accord pour admettre l'influence considérable du « Château étoilé » sur Borduas<sup>15</sup>. Éthier-Blais écrit au sujet de cette influence:

C'est en 1938 que Paul Borduas [sic] lira le *Château étoilé* de Breton, qui exercera sur lui, et donc sur nous, une influence décisive; lecture qui l'amènera à définir ses positions religieuses, sociales, esthétiques. [...] Il aura assimilé, à l'intérieur de son mode personnel de recherche, le pouvoir d'affirmation de Breton. [...]

[On] trouve dans ce texte de Breton des jalons [...] et surtout la présence d'une voix affirmative qui répondait, à cette époque précise, au besoin qu'avait Borduas de se transformer d'outre en outre. Ce fut le coup de foudre, sinon l'illumination<sup>16</sup>.

Bien que je ne doute pas de la portée de ce texte sur Borduas, Éthier-Blais, à mon avis, l'exagère ici un tant soit peu étant donné les hésitations du peintre québécois, auxquelles je ferai référence, à se rapprocher de Breton et ses efforts pour distinguer son art de celui des surréalistes. Malgré cette exagération, il importe tout de même de déceler dans « Le Château étoilé » ce qui aurait pu agir sur Borduas.

Une influence qu'on a souvent constatée est celle de « La leçon de Léonard »<sup>17</sup> selon laquelle Léonard de Vinci conseilla à ses élèves de fixer les yeux sur un vieux mur décrépit et de dessiner ensuite tout ce que leur imagination faisait apparaître des fissures et des surfaces accidentées. Cette leçon et l'interprétation que les surréalistes en firent, la notion de « l'écran paranoïaque » de Salvador Dali - une espèce d'écriture automatique picturale - constituent selon plusieurs critiques une découverte déterminante dans l'oeuvre de Borduas. En effet, le peintre automatiste définit le terme « écran paranoïaque » dans son glossaire « Commentaires sur des mots courants » qui accompagne le manifeste *Refus global* :

Surface dont la vue prolongée sert à fixer les phantasmes en une vision claire. Exemple: conseil de Léonard de Vinci à l'un de ses élèves: « ...tu t'es arrêté à contempler aux taches des murs [sic], dans les cendres du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux; et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux ou d'hommes, des paysages ou des monstres, ou autres choses qui te feront honneur »<sup>18</sup>.

En 1942, à la suite, donc, de sa lecture du « Château étoilé », Borduas exposa à Montréal une série de gouaches lors de l'exposition « Oeuvres surréalistes de Borduas »<sup>19</sup> présentée par Maurice Gagnon. Parmi les tableaux originaux et hardis qu'on y exposa, s'est trouvé « Abstraction verte » qu'on cite souvent comme la première oeuvre abstraite de Borduas. D'après le peintre, « il [fut] le premier tableau entièrement non préconçu et l'un des signes avant-coureurs de la tempête automatiste qui [montait] déjà à l'horizon<sup>20</sup> ».

En sus de la leçon de Léonard de Vinci, qu'est-ce qui aurait attiré l'attention de Borduas dans « Le Château étoilé »? Au fond, ce texte lui aurait appris beaucoup à propos du surréalisme. On y trouve, par exemple, une allusion à l'un des objectifs principaux du surréalisme: celui de fusionner le réel et l'irréel afin d'arriver à une surréalité:

Elle [une feuille de sempervivum] est non moins belle, non moins inextirpable que cette volonté désespérée d'aujourd'hui, qui peut être qualifiée de *surréaliste* aussi bien dans le domaine des sciences particulières que dans le domaine de la poésie et des arts, d'opérer à chaque instant la synthèse du rationnel et du réel, sans crainte de faire entrer dans le mot « réel » tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel *jusqu'à nouvel ordre*<sup>21</sup>.

Breton parle aussi des profondeurs de l'inconscient où bouillonne la source de l'«irrationnel » et fait allusion de cette façon à Freud que Borduas semble avoir lu<sup>22</sup> à l'époque bien que le nom du père de la psychanalyse ne figure pas dans ses textes rassemblés dans *Écrits I*. Ainsi, à propos d'un

dragonnier immense qui garde la vallée de l'Orotava, Breton écrit que l'arbre « épaula de toute sa force intacte ces ombres encore vivantes parmi nous qui sont des rois de la faune jurassique dont on retrouve les traces dès que l'on scrute la libido humaine<sup>23</sup> ».

Par ailleurs, Breton fait l'apologie de la surprise et souligne que celle-ci « doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement<sup>24</sup> ». On y constate peut-être le germe de la notion de spontanéité, la préférence des conséquences sur les buts, que Borduas prônera plus tard. Figurent également les termes « hasard objectif<sup>25</sup> », « désir<sup>26</sup> » et « amour<sup>27</sup> », ce dernier terme devenant d'ailleurs important dans *Refus global* bien qu'il s'agisse moins d'un « amour charnel » que d'un sentiment intense de fraternité humaine.

En tout cas, l'amour dont parle Breton ne provient pas de Dieu. Son athéisme se manifeste en ce qui concerne « le problème du mal » : « Le problème du mal ne vaut d'être soulevé que tant qu'on n'en sera pas quitte avec l'idée de la transcendance d'un bien quelconque qui pourrait dicter à l'homme des devoirs<sup>28</sup> ». On sait très bien que Borduas, qui avait eu une fois l'intention de faire carrière comme décorateur d'églises, se tourna résolument contre l'Église et devint, on le verra au prochain chapitre, lui-même athée.

Avant de quitter le texte dont il est question ici, je voudrais en faire remarquer les références littéraires : Baudelaire<sup>29</sup>, Lautréamont<sup>30</sup> et Sade<sup>31</sup>. Bien qu'une connaissance des oeuvres de Baudelaire et de Sade soit incertaine chez Borduas, celle d'Isidore Ducasse, par contre, est bien documentée. André-G. Bourassa décrit la lecture par Borduas des *Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont comme « un coup de foudre<sup>32</sup> » mais semble suggérer qu'elle ne résulta pas nécessairement de l'influence du « Château étoilé ». À son avis, sa découverte de Lautréamont précéda celle du texte de Breton.



En outre, Borduas se serait aperçu en général au cours de ses lectures de *Minotaure* de l'alliance des arts plastiques et de la littérature. Par exemple, dans le numéro huit de cette revue on note les collaborations suivantes: « Le Château étoilé » d'André Breton avec des dessins de Max Ernst, « Les Trois sécheresses » d'Edward James avec des dessins de Salvador Dali et « Entre chien et loup » de Benjamin Peret accompagné des illustrations de Jacqueline Breton, Oscar Dominguez, Georges Hugnet, Marcel Jean et Yves Tanguy. On verra ce même genre de participation en 1948 dans *Refus global* mais aussi, comme le souligne Bourassa, dans d'autres ouvrages québécois qui précédèrent même le manifeste des automatistes, y compris les recueils *Théâtre en plein air* (1946) de Gilles Hénault, auquel participa Charles Daudelin, et *Les Sables de rêve* (1946) de Thérèse Renaud illustré par Jean-Paul Mousseau<sup>33</sup>. Tout compte fait, la revue *Minotaure* en général et « Le Château étoilé » en particulier sont une source riche d'art et d'idées surréalistes. L'art et la littérature surréalistes, et présurréalistes en ce qui concerne Lautréamont, exercèrent donc une influence décisive sur Borduas et l'amènèrent à transformer de fond en comble ses idées sur l'art et sa manière de peindre.

### 1.3 D'autres lectures touchant au surréalisme

Je l'ai déjà mentionné, les ouvrages surréalistes disponibles dans les années 1940 au Québec n'étaient pas nombreux. Par exemple, si l'on se fie à ce que Claude Gauvreau nous dit dans son texte « Épopée automatiste vue par un cyclope » (1969), Borduas n'aurait lu les *Manifestes du surréalisme* (1924, 1929) d'André Breton et *Histoire du surréalisme* (1945) de Maurice Nadeau qu'après la parution de *Refus global* en 1948<sup>34</sup>. Toutefois, Borduas, ainsi que les autres artistes, danseuses et écrivains qui signèrent le manifeste automatiste, avaient accès à d'autres ouvrages surréalistes. D'après André-G. Bourassa et Gilles Lapointe dans *Refus global et ses environs* (1988), en plus de *Minotaure*, Borduas connaissait avant 1947 les revues *Hémisphères*, *Verve*, *View*, *VVV*, et l'ouvrage *Le Surréalisme et la peinture* de Breton (édition publiée à New York en 1945)<sup>35</sup>. De plus, Alfred Pellan en 1941, d'après Jean Fisette, lui aurait confié un exemplaire du *Dictionnaire abrégé du*

*surréalisme* (1938) de Breton et de Paul Éluard<sup>36</sup>. On remarque aussi, grâce aux recherches de Jean Fisette, que Gilles Hénault aurait fait parvenir à Borduas en 1947 le manifeste *Limites non-frontières du surréalisme* (1936)<sup>37</sup>. Lorsqu'il séjourna en France à l'occasion de la sixième *Exposition internationale du surréalisme* à Paris en 1947, Jean-Paul Riopelle envoya à Borduas un exemplaire du manifeste *Rupture inaugurale* que les surréalistes lancèrent avant l'exposition. Il l'invita non seulement à le signer mais lui lança aussi une invitation de la part de Breton à participer à l'exposition, ce que Borduas refusa de faire : c'est l'une des premières hésitations qu'a eues le peintre vis-à-vis de Breton et du surréalisme que je considérerai plus profondément au chapitre trois de cette partie sur Borduas.

Il existe aussi dans les écrits de Borduas des indices de lecture d'autres ouvrages surréalistes. Par exemple, dans « La Transformation continuelle » (1947), il emploie le terme « l'amour fou<sup>38</sup> ». On ne sait pas de façon certaine si Borduas a lu le roman *L'Amour fou* (1937) de Breton ou s'il s'agit simplement d'un emploi fortuit du terme. Bourassa suggère que le peintre aurait pu lire ce roman ou bien en entendre parler grâce aux revues telles que *Minotaure*<sup>39</sup>. Dans « En regard du surréalisme actuel », qui accompagne *Refus global*, Borduas fait référence à « la qualité convulsive des oeuvres<sup>40</sup> » qui, comme l'indique une note infrapaginale<sup>41</sup>, rappelle la notion de « beauté convulsive » dont parle Breton dans son roman *Nadja*<sup>42</sup> (1928) et qu'il reprend dans *L'Amour fou*<sup>43</sup>. D'ailleurs, grâce au travail minutieux de Bourassa dans la deuxième partie d'*Écrits 1*, on découvre dans une variante du texte « Ce destin, fatalement, s'accomplira » (~1942)<sup>44</sup> la phrase suivante, raturée: « André Breton dit: « La Beauté sera convulsive ou elle ne sera point »<sup>45</sup> ». Comme le fait remarquer Bourassa<sup>46</sup>, Borduas aurait pu découvrir ce terme dans *Minotaure*<sup>47</sup> ou dans *L'Amour fou* où Breton le reprend. Toutefois, le peintre aurait pu l'apprendre également dans *Nadja*, dont il aurait pris connaissance ainsi vers 1942, parce qu'il cite Breton presque mot pour mot de ce roman : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas<sup>48</sup> ».

Donc, malgré leur disponibilité limitée au Québec dans les années 1940, on arrivait tout de même à mettre la main sur des ouvrages surréalistes. Et quand ces ouvrages faisaient défaut, on pouvait s'informer auprès des gens tels qu'Alfred Pellan et Maurice Gagnon, à Montréal, et, à New York, auprès de deux futures signataires de *Refus global*. Louise Renaud, grâce à son emploi comme gouvernante des enfants de Pierre Matisse, s'est rapprochée des surréalistes exilés aux États-Unis. Françoise Sullivan, entre 1946 et 1947, étudiait la danse au studio de Franziska Boas et y organisa l'exposition « The Borduas Groupe » avec la participation de Borduas, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle<sup>49</sup>. Borduas, en passant, n'a jamais rencontré André Breton, ni à New York<sup>50</sup> ni en France, et ne le vit pas non plus lors de son passage au Québec en 1944<sup>51</sup>. En dépit de cette rencontre manquée, Breton influença beaucoup le peintre et professeur de dessin québécois. Des ressemblances sont donc évidentes entre les deux hommes dès qu'on lit et compare leurs différents écrits.

- <sup>1</sup> Jean Éthier-Blais, *Autour de Borduas*, p. 23.
- <sup>2</sup> Ray Ellenwood, *Eggregore: The Montréal Automatist Movement*, p. 4.
- <sup>3</sup> Jean Éthier-Blais, *op. cit.*, p. 109.
- <sup>4</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, p. 518.
- <sup>5</sup> François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 12.
- <sup>6</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Quelques pensées sur l'oeuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », p. 512-513. Afin de mieux saisir l'influence d'Ozias Leduc sur Borduas, je recommande *Autour de Borduas* de Jean Éthier-Blais et *Paul-Émile Borduas, biographie critique et analyse de l'oeuvre* de François-Marc Gagnon.
- <sup>7</sup> Maurice Gagnon publia en 1943 *Peinture moderne*, qui comprend un chapitre sur le surréalisme, et en 1945 *Sur un état actuel de la peinture canadienne*.
- <sup>8</sup> Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, p. 21.
- <sup>9</sup> Ray Ellenwood, *op. cit.*, p. 203. Ellenwood fait référence à *Paul-Émile Borduas, bibliographie critique et analyse de l'oeuvre* de François-Marc Gagnon, p. 95, note no. 41. Jacques Marchand, dans *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, décrit *Minotaure* comme une revue « para-surréaliste » (p. 122).
- <sup>10</sup> André Breton (1936), « Le Château étoilé », *Minotaure*, no. 8, p. 25-39. Par ailleurs, ce texte est repris dans le roman *L'Amour fou* de Breton en tant que cinquième chapitre.
- <sup>11</sup> André Breton, *L'Amour fou*, p. 28.
- <sup>12</sup> François-Marc Gagnon (1969), « Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas », *La Barre du jour*, no. 17-20, p. 212-213. Gagnon considère en détail dans cet article l'apport du « Château étoilé » en ce qui concerne l'oeuvre de Borduas et ses idées sur l'art.
- <sup>13</sup> Jean Éthier-Blais (1968), « Borduas et Breton », *Études françaises*, vol. 4, no. 4, p. 376-377.
- <sup>14</sup> André-G. Bourassa dans son introduction à la deuxième partie d'*Écrits 1*, p. 154-155.
- <sup>15</sup> On nous informe dans *Écrits 1* (p. 356, note no. 19) qu'on a découvert dans la bibliothèque de Borduas une copie manuscrite en plus d'une copie dactylographiée du « Château étoilé ».
- <sup>16</sup> Jean Éthier-Blais, « Borduas et Breton », *op. cit.*, p. 369-370, 377-378.
- <sup>17</sup> André Breton, « Le Château étoilé », *op. cit.*, p. 33. Dans *L'Amour fou*, p. 125-127.
- <sup>18</sup> Paul-Émile Borduas, dans *Écrits 1*, « Commentaires sur des mots courants », p. 305-306.
- <sup>19</sup> On n'est pas sûr du nom de la personne qui a choisi le terme « surréaliste » comme titre de cette exposition. On hésite parfois à l'attribuer à Borduas et on suggère plutôt Maurice Gagnon.
- <sup>20</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Questions et réponses (réponses à une enquête de J.-R. Ostiguy) », p. 531.
- <sup>21</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 27. Dans *L'Amour fou*, p. 108. Les italiques sont de Breton.
- <sup>22</sup> Dans *L'Envol des signes* (p. 85), Gilles Lapointe nous informe que, dans sa correspondance avec François Hertel, Borduas discute des notions relevant de la psychanalyse, en particulier, celles de l'inconscient et du refoulement.
- <sup>23</sup> André Breton, « Le Château étoilé », *op. cit.*, p. 27. Dans *L'Amour fou*, p. 107.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 33. Dans *L'Amour fou*, p. 122.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 35. Dans *L'Amour fou*, p. 127.
- <sup>26</sup> *Loc. cit.*
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 29. Dans *L'Amour fou*, p. 111.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 39. Dans *L'Amour fou*, p. 139.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 33. Dans *L'Amour fou*, p. 124.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 35. Dans *L'Amour fou*, p. 128.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 37. Dans *L'Amour fou*, p. 138.
- <sup>32</sup> André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 105.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 131-152.

<sup>34</sup> Claude Gauvreau (1969), « Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 86. Ce texte se trouve également dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 67.

<sup>35</sup> André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs : 1948-1988*, p. 87, 119.

<sup>36</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 296, note no. 3.

<sup>37</sup> Jean Fisette dans la préface du texte « Le Retour », dans *Écrits 1*, p. 256.

<sup>38</sup> « Dans l'amour fou, le désir délirant est la possession totale de l'objet aimé, possession qui exige un don équivalent de soi. Le bonheur désiré est sans limites, indéfini ». Dans Paul-Émile Borduas, « La Transformation continuelle », *op. cit.*, p. 280.

<sup>39</sup> André-G. Bourassa dans son introduction à la deuxième partie d'*Écrits 1*, p. 157.

<sup>40</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « En regard du surréalisme actuel », p. 367.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 367, note no. 3.

<sup>42</sup> « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. » Dans André Breton, *Nadja*, p. 190. Les majuscules sont de Breton.

<sup>43</sup> « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante - fixe, magique - circonstancielle ou ne sera pas ». Dans André Breton, *L'Amour fou*, p. 26.

<sup>44</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Ce Destin, fatalement, s'accomplira », p. 178-207. Il s'agit d'un texte non publié qu'on considère comme précurseur de la conférence « Mille manières de goûter une oeuvre d'art » présentée en novembre 1942 et ensuite publiée en 1943 dans *Amérique française*, vol. 2, no. 4, (janvier 1943), p. 31-44.

<sup>45</sup> Une variante notée pour la 283e ligne du texte « Ce Destin, fatalement, s'accomplira » dans *Écrits 1*, p. 189.

<sup>46</sup> André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 157.

<sup>47</sup> *Loc. cit.* André Breton, « La Beauté sera convulsive », *Minotaure*, vol. 1, no. 5, p. 16.

<sup>48</sup> Voir la note no. 42 ci-dessus.

<sup>49</sup> Je m'appuie ici pour ce qui concerne Louise Renaud et Françoise Sullivan sur les notes biographiques no.104 et no.107 établies par Jean Fisette et al. pour « Refus global », p. 351, et sur « La Chronologie de Paul-Émile Borduas », établies par Gilles Lapointe et André-G. Bourassa, p. 31, dans *Écrits 1*.

<sup>50</sup> Le 19 avril 1943: « Voyage d'études d'une dizaine de jours à New York. Tentative avortée de rencontrer André Breton en compagnie du père [Alain-Marie] Couturier ». D'après « La Chronologie de Paul-Émile Borduas », dans *Écrits 1*, p. 31.

<sup>51</sup> L'été 1944: « Séjour d'André Breton au Québec. Son itinéraire le mène de Percé à Sainte-Agathe par Montréal et Sainte-Marguerite-du-lac-Masson ; rencontre Pellan mais aucun des Automatistes; écrit *Arcane 17* ». *Ibid.*, p. 33.

## **CHAPITRE DEUX**

### **RESSEMBLANCES ENTRE BORDUAS ET BRETON**

Malgré les différences qu'il établit entre le surréalisme et l'automatisme québécois, Paul-Émile Borduas s'est inspiré quand même du surréalisme. Ici, je voudrais considérer les traits qu'il partage avec André Breton concernant non seulement la manière dont les deux conçoivent leurs diverses oeuvres mais également leur conception de l'art, qui englobe une manière de vivre, une espèce de morale qui déborde les préoccupations esthétiques de la peinture et de l'écriture. Cela commence, à mon avis, avec le regard qui se tourne vers l'inconscient.

### 2.1 Le regard tourné vers l'inconscient

Borduas semble avoir fixé définitivement son regard sur l'inconscient vers 1942, donc, peu après ses lectures de *Minotaure*. Dans sa conférence intitulée « Manières de goûter une oeuvre d'art » (1942), Borduas parle d'«une autre voie » inconnue qui reste à explorer: « Une autre voie, enfin, est celle de la peinture automatique qui permettrait l'expression plastique, des images, des souvenirs assimilés par l'artiste et qui donnerait la somme de son être psychique et intellectuel<sup>1</sup> ». Dans son texte « Parlons un peu peinture » (1947), nous voyons que cet intérêt pour l'exploration de l'inconscient persiste: « Un monde reste obscur, hostile, presque inexploré: le monde psychique<sup>2</sup> ». D'ailleurs, parmi les nombreuses déclarations que le peintre fait entendre dans *Refus global*, on trouve celle-ci : « Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités *psychiques* et *physiques*<sup>3</sup> ». On se souvient qu'André Breton dans son deuxième *Manifeste du surréalisme* nous informe que « l'idée de surréalisme tend [...] à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés [...] »<sup>4</sup>.

Comme on l'a déjà remarqué au chapitre précédent<sup>5</sup>, Borduas semble avoir été au courant des idées de Freud bien que son nom ne figure pas dans ses écrits<sup>6</sup>. On sait que Breton, par contre, écrit plus explicitement au sujet du fondateur de la psychanalyse en portant son attention sur la richesse sans bornes de l'inconscient:

C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce à Freud. Sur la foi de ses découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires<sup>7</sup>.

On doute parfois de l'importance de l'influence de Freud sur Breton<sup>8</sup> mais les idées du fondateur de la psychanalyse furent tout de même un point d'appui essentiel à partir duquel Breton entreprit sa « descente vertigineuse », une descente que Borduas prit vingt ans plus tard. L'écriture automatique, par exemple, que pratiquèrent Breton et les surréalistes, s'est inspirée des expériences de Freud:

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée<sup>9</sup>.

Breton précise ce qu'il veut dire par l'écriture automatique dans sa définition célèbre du surréalisme:

SURRÉALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale<sup>10</sup>.



Si la notion d'« automatisme » chez Borduas ne s'inspire pas directement de Freud, il est certain qu'elle prend sa source dans les écrits de Breton. Dans ses « Commentaires sur des mots courants », Borduas note: « Automatisme: un des moyens suggérés par André Breton pour l'étude du mouvement de la pensée<sup>11</sup> ». Il poursuit en définissant trois sortes d'automatisme : l'«automatisme mécanique», qui a lieu naturellement (par exemple, l'action des vagues qui transforme lentement des roches au bord de la mer), l'«automatisme psychique », propre aux surréalistes, et l'«automatisme surrationnel », celui que pratiquèrent les automatistes québécois et qui prétend dépasser le surréalisme. J'aborderai cette question du « surrationnel » ( un terme qui, par ailleurs, se trouve dans les ouvrages de Breton<sup>12</sup>), et celle du dépassement du surréalisme au prochain chapitre où j'étudierai de près les différences entre l'automatisme québécois d'après Borduas et le surréalisme selon Breton.

## 2.2 La spontanéité et l'enfance

En dépit des différences qu'on verra entre les deux, l'automatisme surrationnel de Borduas et l'automatisme psychique de Breton mettent l'accent sur la spontanéité. D'après Borduas, l'adjectif « automatique » signifie le « caractère de tout geste, de toute oeuvre non préméditée<sup>13</sup> ». De même, l'automatisme surrationnel donne une « écriture plastique non préconçue<sup>14</sup> », tandis que Breton nous recommande d'écrire « vite sans sujet préconçu<sup>15</sup> » quand nous nous essayons à l'écriture automatique. Dans son texte « La Transformation continue » (1946-1947), Borduas vante encore la beauté des objets « non préconçus, généreux, spontanés<sup>16</sup> » et, de plus, il définit le terme « spontané » dans « Commentaires sur des mots courants »:

### Spontané

Adj. (du latin sponte: de son propre mouvement) Que l'on fait soi-même sans y être poussé par une influence extérieure: déclaration spontanée. Qui s'exécute de soi-même et sans cause apparente: les mouvements du coeur sont spontanés (Larousse).

La spontanéité est le signe de la générosité<sup>17</sup>.

D'après le peintre québécois, une geste spontanée déborde de générosité et permet à l'artiste de se donner entièrement et librement à son oeuvre sans aucune retenue.

Il est intéressant de remarquer ici que, même avant d'avoir lu Breton, les enfants à qui Borduas enseignait dans différentes écoles de Montréal et ensuite le samedi à l'École du meuble en 1939<sup>18</sup> semblent lui avoir fait découvrir la richesse inouïe de la spontanéité par leur manière aisée et insouciance de dessiner et de peindre. Des gestes « généreux », « non préconçus », « imprévisibles » et « spontanés », Borduas en voyait en abondance dans les oeuvres enfantines. En 1949, il monta même une exposition d'oeuvres d'enfants chez lui à Saint-Hilaire<sup>19</sup>. Borduas décrit dans *Projections libérantes* (1949) l'ouverture que représenta pour lui l'art de ses jeunes élèves:

Les enfants que je ne quitte plus de vue m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m'était enfin dévoilée. J'avais fait l'accord avec mon premier sentiment de l'art que j'exprimais alors à peu près comme ceci: « l'art source intarissable qui coule sans entrave de l'homme »<sup>20</sup>.

Breton, pour sa part, traduit dans son premier *Manifeste du surréalisme* son admiration devant l'enfance qui, à son avis, s'approche peut-être du surréel, de la « vraie vie »:

L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance [...] Des souvenirs d'enfance et de quelques autres se dégage un sentiment d'inaccaparé et par la suite de *dévoiyé*, que je tiens pour le plus fécond qui existe. C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie »; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ses chances reviennent<sup>21</sup>.

Par ailleurs, on nous dit dans la troisième partie d'*Écrits 1* que Borduas et ses confrères automatistes connaissaient l'intérêt des surréalistes pour le peintre Paul Klee et ses recherches en ce qui concerne les aspects formels des dessins d'enfants<sup>22</sup>.

Toutefois, Ferdinand Alquié, dans *Philosophie du surréalisme*, avance que, pour Breton, « [...] l'enfance n'est plus tenue pour le paradis qu'il faut retrouver, mais est considérée comme l'obstacle à cette synthèse vraie [du réel et de l'irréel dans un surréel]<sup>23</sup> ». Il se réfère ici à l'extrait suivant de *L'Amour fou*: « L'enfant que je demeure par rapport à ce que je souhaiterais être n'a pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal<sup>24</sup> ». L'enfance ne serait donc selon Breton qu'un stade primaire qu'il faut dépasser afin de connaître vraiment la beauté et l'amour:

Sur ce banc, à l'école du palétuvier, je sais bien que je ne suis que cet homme tout enfant; je n'ai pas réussi encore à obtenir du génie de la beauté qu'il soit tout à fait le même avec ses ailes claires ou ses ailes sombres, qu'il fulgure pour moi sous ces deux aspects à la fois dans ce que j'aime<sup>25</sup>.

Il est à noter que Borduas a dû lire ces propos en parcourant « Le Château étoilé » et que cette lecture ne le mena pas à épouser pareille attitude condescendante, voire pédante, à l'égard des enfants à qui il enseignait et de leurs oeuvres.

En fait, tout au long de son enseignement, quel que fût l'âge de ses élèves, Borduas prôna la libre expression spontanée à la manière des jeunes. Ainsi, il s'en prit au système d'éducation du Québec auquel il reprocha en 1942 de nuire à l'esprit créateur enfantin: « Et l'on empoisonne candidement l'esprit vivant des enfants, l'esprit sain des enfants, par toute cette mort que sont les faux jugements, les notions arbitraires, tous les préjugés<sup>26</sup> ». Ce reproche, qu'il fit clairement entendre encore en 1949 dans *Projections libérantes*, va de pair avec l'esprit résolument antiacadémique qui animait vivement ses oeuvres et ses écrits.

### 2.3 L'esprit antiacadémique

On n'a qu'à lire la façon dont Borduas définit le mot « académique » pour se rendre compte du sens péjoratif du terme chez lui:

#### Académique

Adj. Propre à une académie: fauteuil, séance académique; où l'art se fait trop sentir. Pose académique: prétentieuse (Larousse).

Synonymes: mort, froid, volontaire, systématique, rationnel, intentionnel, répétitif, double emploi, impersonnel, insensible, calculé, etc., etc., etc., et zut! faites un petit effort<sup>27</sup>.

Bien que cette définition fût publiée en 1947, cet esprit antiacadémique n'était pas sans précédent chez Borduas. En fait, le peintre nourrissait depuis longtemps sa répugnance devant tout ce qu'il considérait comme impersonnel, insensible et calculé. Comme nous venons de le constater par ses reproches faits au système d'éducation québécois, son esprit antiacadémique se manifeste dès 1942 dans le texte « Au printemps dernier » où il rappelle d'une manière nostalgique un monde paradisiaque qui ne souffrait pas encore des effets nuisibles du « poison de notre savoir académique<sup>28</sup> ». D'ailleurs, Borduas signa en 1941, avec huit autres personnes, une lettre adressée à

M. Charles Maillard<sup>29</sup>, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, dans laquelle on dénonce l'académisme pratiqué par les écoles d'art auxquelles les signataires refusent d'être associés. Le professeur de dessin constata souvent dans ses cours que « la fausse assurance de connaissance académique<sup>30</sup> » avait privé ses élèves plus âgés de tout élan spontané et original. Ils n'avaient appris qu'à digérer et ensuite à régurgiter les recettes et les théories qu'on leur avait fait manger. Dans *Projections libérantes*, Borduas nous décrit ses élèves qui devaient réapprendre la confiance en soi et retrouver la spontanéité enfantine qui permettrait la création personnelle, sensible et généreuse:

Je les revois, ces grands garçons de première, inquiets du nouveau milieu où ils se trouvent, prudents, effacés, impersonnels à l'extrême; abordant l'étude du dessin avec leurs préjugés bien enracinés, leurs déjà vieilles habitudes passives imposées de force au cours de douze ou de quinze années d'études: RANGÉS, SILENCIEUX, INHUMAINS. Ils attendent des directives précises, indiscutables, infaillibles. Ils sont disposés au plus complet reniement d'eux-mêmes pour acquérir un brin d'habileté, quelques recettes nouvelles à ajouter à un faux bagage pourtant lourd à porter<sup>31</sup>.

Pour sa part, Breton avait eu aussi une conviction comparable qui s'était affirmée dès son premier manifeste: « Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui peut se taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage<sup>32</sup> ». Bien qu'il n'ait pas été pédagogue, Breton, en ce qui concerne les enfants, regretta « cette imagination qui n'admettait pas de bornes [et qu'on ne permettait de s'exprimer que] selon les lois d'une utilité arbitraire [...]»<sup>33</sup> ». Il est intéressant de remarquer cependant que, d'après Borduas, en 1959, dans une lettre de Paris adressée à Claude Gauvreau, le surréalisme, à partir de 1950, succomba à l'académisme. Il écrit :

Le surréalisme (comme toute école) exprime un moment de l'aventure spirituelle de l'homme épousant, au moyen de formes nouvelles, enthousiasmantes et fraîches, certaines valeurs poétiques ainsi renouvelées. Surréalisme veut dire avant 1950, à la fois l'expression précise et adéquate et la découverte (ou la défense) de ces valeurs morales. Après 1950, le surréalisme ne veut plus dire qu'un académisme formel désagréable<sup>34</sup>.

En dépit de cette critique de la part du peintre québécois, on note que l'esprit antiacadémique qui se manifeste chez Breton fait partie d'un antiréalisme vif. Au sujet du réalisme qui se manifeste dans les oeuvres de Maurice Barrès, de Dostoïevski et de Proust, par exemple, il dénonce « l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable » et « le désir d'analyse [qui] l'emporte sur les sentiments<sup>35</sup> ». Ailleurs, sa dénonciation se fait plus explicite: « [...] l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance<sup>36</sup> ». Dans « Le Château étoilé », Borduas aurait lu le passage suivant : « On n'en finira jamais avec la sensation. Tous les systèmes rationalistes s'avéreront un jour indéfendables dans la mesure où ils tentent, sinon de la réduire, tout au moins de ne pas la considérer dans ses prétendues outrances<sup>37</sup> ».

S'ils ont dénoncé tous deux ce qui entrave et mine l'expression humaine libre et spontanée, Borduas n'est cependant pas allé jusqu'à adopter les convictions antiesthétiques de Breton. D'après Breton, la recherche esthétique, le souci de créer une belle oeuvre qui plaît, sont liés, au moins en partie, aux éloges des académiciens pour les grands artistes et écrivains dont le génie est reconnu et vanté. Dans ses *Manifestes du surréalisme*, il méprise, à quelques exceptions près (Lautréamont, par exemple), de nombreux auteurs: Baudelaire, Rimbaud, Poe, Claudel, Hugo, etc. Toutefois, il faut comprendre que, s'il pratiqua l'écriture automatique avec « un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement<sup>38</sup> », c'est parce que le surréalisme, à son avis, n'était pas simplement une école littéraire nouvelle mais plutôt un mouvement qui cherchait à mieux connaître l'homme et son

univers à la fois en explorant l'inconscient et en unissant dans une surréalité tout ce qui est apparemment opposé. Cet aspect exploratoire et même moral de l'art se manifeste dans les considérations sociales et politiques de Borduas et de Breton.

#### 2.4 L'engagement social et politique

Lorsqu'on considère soit un tableau de Borduas, soit un texte de Breton, il est important de comprendre qu'on a affaire à de l'art engagé. Effectivement, on ne se contentait plus de peindre ou d'écrire selon la formule de « l'art pour l'art »; l'artiste devait agir d'une manière réelle et concrète afin de contribuer à l'amélioration de la condition humaine. Vers 1947, Borduas écrit par exemple:

Si à certaines époques il fut impossible au peintre de s'isoler dans une expérimentation à l'accent plastique [...], cet état est maintenant psychologiquement impossible. Les problèmes picturaux de l'heure sont intimement liés à notre conception d'un monde meilleur sur tous les plans à la fois. Les problèmes plastiques ne se posent plus en tant qu'art, mais en tant que conduite à suivre dans la vie<sup>39</sup>.

Dans *Refus global*, le peintre prône d'une manière plus concise le « refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement<sup>40</sup> ». En outre, il est très clair dès la première phrase du manifeste que l'auteur dépasse les seules préoccupations esthétiques en évoquant les « modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée au pays à nos jours restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement arbitraire au passé [...] »<sup>41</sup>. Borduas ressemble ainsi à Breton qui décrit les surréalistes comme « ceux qui ne désespèrent pas de la transformation du monde et la veulent aussi radicale que possible<sup>42</sup> ». Ce désir de transformer le monde entraîna inévitablement la tentation de la politique. Breton a écrit: « Transformer le monde, a dit Marx, changer la vie a dit Rimbaud, ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un<sup>43</sup> ».

Pourtant, le rapprochement de Breton de l'action politique ne s'est jamais réalisé entièrement. S'il voulait que le surréalisme ait des répercussions concrètes de grande portée de par le monde, Breton refusait, par contre, d'en sacrifier les principes essentiels afin de se conformer aux exigences d'une organisation politique quelconque. L'organisation dont il fut question pour Breton et les surréalistes était le Parti communiste français. S'il allait de pair avec l'action politique et la libération économique de l'homme que cherchait le prolétariat, le surréalisme, par contre, ne devrait ni se confondre ni se fusionner avec les objectifs de la classe ouvrière : « Il n'est que trop certain qu'une activité comme la nôtre en raison de sa particularisation même, ne peut être poursuivie dans le cadre d'une des organisations révolutionnaires existantes: force lui serait de cesser au seuil même de cette organisation<sup>44</sup> ». Cependant, Breton avait de la compassion pour la lutte prolétarienne et la croyait quand même solidaire de la sienne. Il dit par exemple:

Il est bien entendu que pour nous, surréalistes, les intérêts de la pensée ne sauraient cesser d'aller de pair avec les intérêts de la classe ouvrière. Que toute menace aux libertés, toute entrave à l'émancipation de la classe ouvrière et à plus forte raison toute attaque contre elle à main armée est par nous ressentie comme une tentative d'empoisonnement de la pensée<sup>45</sup>.

Borduas, pour sa part, ne voulait rien savoir de la politique. Bien que les automatistes québécois fussent en général de tendance gauchiste, (dans *Écrits I*, par exemple, on constate que les automatistes en 1949 se sont rangés du côté des ouvriers lors de la grève de l'amiante à Asbestos [Québec] et que, le 31 janvier 1949, Pierre Gauvreau envoya une lettre et un manifeste aux journaux protestant contre la loi anticomuniste du cadenas du gouvernement Duplessis<sup>46</sup>), le peintre ne partageait pas la même compassion de Breton pour la cause du prolétariat. À son avis, les changements de gouvernement n'entraîneraient pas un renouvellement plus profond de la sensibilité et de la passion collectives. Qu'il s'agisse du « régime » de Maurice Duplessis ou de l'utopie marxiste, Borduas s'est peu intéressé aux différentes rhétoriques politiques. Il n'y voyait rien qui



risquait d'amener le vrai renouveau qu'il souhaitait car tout changement de régime, qu'il soit de droite ou de gauche, resterait pour lui superficiel:

On nous prête l'intention naïve de vouloir « transformer » la société en remplaçant les hommes au pouvoir par d'autres semblables. Alors, pourquoi pas eux, évidemment!

Mais c'est qu'eux ne sont pas de la même classe! Comme si changement de classe impliquait changement de civilisation, changement de désirs, changement d'espoir<sup>47</sup>.

En outre, sa définition de « révolution » dans « Commentaires sur des mots courants » suggère que toute révolution calculée ne pourrait produire le renouvellement essentiel de l'être et de la société; elle minerait plutôt en les exploitant « les concepts dynamiques de LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ, inconsciemment d'abord, consciemment ensuite, enfin jusqu'au cynisme le plus odieux<sup>48</sup> ». « Les distractions politiques », conseilla-t-il à ses collègues automatistes en 1950, « ne peuvent être que d'une courte durée et sans importance capitale de l'endroit où nous sommes, si captivantes qu'elles apparaissent encore [...] »<sup>49</sup>. Gilles Hénault, qui fréquenta les automatistes dans les années 1940, témoigne de cette intolérance à l'égard de la politique. Il raconte dans la revue *Chroniques* qu'on ne l'a pas invité à signer *Refus global* à cause de son engagement marxiste<sup>50</sup>. On se rappelle ici la dissension qui s'est produite au sein du mouvement surréaliste entre Breton et ceux, comme Louis Aragon et Paul Éluard, qui s'étaient inscrits au Parti communiste français.

Si on désapprouve pourtant les tentatives de Breton de concilier l'activité politique avec le surréalisme, on peut également contester la naïveté des automatistes qui crurent que l'art seul était en mesure de transformer le monde. Jacques Marchand, dans *Claude Gauvreau, poète et mythocrate* (1979), souligne bien ce fait en nous rappelant comment Breton insista pour que le surréalisme, qui cherchait à résoudre les problèmes de la connaissance, cédât aux mouvements politiques la résolution des problèmes sociaux et économiques<sup>51</sup>. Considérons ensuite la réponse de Pierre Gauvreau, en tant

que porte-parole des automatistes québécois et futur signataire de *Refus global*, à la question suivante: « Votre art vise-t-il à une portée sociale? »:

Non, mais je demeure convaincu que la lecture de ces formes peintes apporte une connaissance plus approfondie de l'être humain et recule les limites de la conscience. C'est en connaissant davantage la structure de l'homme que se résoudront les problèmes sociaux<sup>52</sup>.

D'après Gauvreau, ce n'était pas la politique qui résoudrait les problèmes sociaux et l'injustice qui sévissent contre l'homme ; pour leur résolution, l'homme devait se connaître mieux par le moyen de l'art.

Par ailleurs, je voudrais mentionner que si Borduas et Breton sont parfois sévères à l'endroit du marxisme, c'est pour des raisons fort différentes. Breton, qui cherchait à résoudre les contraires, n'était pas d'accord avec la notion de dualisme selon laquelle le marxisme opposait la matière à l'esprit:

Le « primat de la matière sur l'esprit », aujourd'hui encore je me dis qu'un tel principe ne peut prétendre à s'imposer que comme « article de foi »: il suppose un dualisme qui me semblait déjà ne pouvoir être accepté que pour les besoins d'une cause dont l'objectif majeur - la transformation sociale du monde - devait être atteint coûte que coûte<sup>53</sup>.

Borduas, pour sa part, épousait le matérialisme prôné par le marxisme mais en même temps s'en prenait à son manque de passion:

Le marxisme nous a donné une explication rationnelle des mouvements de l'histoire [...]

Cette découverte fut une prise de conscience magnifique. Du coup l'accent passa du surnaturel, du spirituel au matériel; elle permit

toute une série de nouvelles prises de conscience. L'âme disparut de la conception de l'homme évolué.

Mais l'erreur des marxistes est qu'en supprimant l'âme, ils oublièrent aussi, dans l'enthousiasme, l'importance passionnelle.

L'homme sans corps (matière immatérielle) est inconcevable. La vie sans passion est aussi inconcevable<sup>54</sup>.

D'après Borduas, les passions dépendent de la matière et ne peuvent exister sans elle: « Les passions sont des comportements de la matière liés au développement biologique de cette matière<sup>55</sup> ». Par ailleurs, il n'y a dans l'univers du peintre automatiste que de la matière qui existe en « quantités diverses de finesse<sup>56</sup> ». Ce penchant matérialiste, on le verra, contribuera à l'aspect non-figuratif croissant des tableaux de Borduas et servira à distinguer son oeuvre du surréalisme. En plus des questions d'engagement politique et du matérialisme, on peut se demander également si le marxisme a joué un rôle dans l'athéisme qu'adoptèrent Borduas et Breton.

## 2.5 L'athéisme et l'humanisme

L'athéisme de Borduas et de Breton se manifeste souvent dans leurs écrits. D'après Breton, dans « Prolégomènes à un troisième manifeste ou non » (1942): « Il faut non seulement que cesse l'exploitation de l'homme par l'homme, mais que cesse l'exploitation de l'homme par le prétendu « Dieu », d'absurde et provocante mémoire<sup>57</sup> ». En 1936, le chef de file du surréalisme aurait lui-même exclu du mouvement Joseph Delteil pour s'être converti au catholicisme<sup>58</sup>.

Si Breton ne crut pas en Dieu, s'il rejeta toute notion de transcendance, c'est parce qu'il fut foncièrement humaniste. Il ne faisait pas de l'homme un dieu mais il croyait que les réponses aux questions que les surréalistes se posaient ne proviendraient pas du dehors mais plutôt du dedans, de l'intérieur de l'homme lui-même. Il se fiait entièrement à ce qu'on pourrait y apprendre. En fait, se

fier à autre chose, ce serait se leurrer. Alquié l'explique bien en suggérant que si Breton fut athée, il ne blasphémait cependant pas contre Dieu mais contre ceux et celles qui y croyaient:

Le blasphème surréaliste n'injurie pas Dieu, mais les croyants; il veut bouleverser leur conscience, détruire en eux un respect jugé vain, une idée sans objet, mettre à la place de ce que les surréalistes tiennent pour une erreur la vérité de l'homme, et sa réalité, unique source de valeurs<sup>59</sup>.

Depuis son adolescence et son apprentissage chez Ozias Leduc, Borduas, pour sa part, était destiné à faire carrière traditionnelle dans la décoration d'églises. Toutefois, les réalités économiques des années 1930 l'empêchèrent de pratiquer ce métier et il se tourna vers l'enseignement. On ne sait quand exactement l'ancien décorateur d'églises perdit la foi en Dieu mais Jean Éthier-Blais estime que Borduas demeura un catholique fidèle jusqu'aux alentours de la quarantaine<sup>60</sup>; ce fut donc vers 1945 au moment où il découvrit de plus en plus le surréalisme.

Souvent, dans sa correspondance volumineuse avec Fernand Leduc, Borduas annonça ouvertement son athéisme. Dans une lettre datée du premier novembre 1949, Borduas commenta les idées spirituelles de Raymond Abellio, philosophe et écrivain français qui influença Leduc: « Autant j'admire les données de l'observation, l'ingéniosité de l'ensemble, autant sont détestables les personnifications traditionnelles [...]. Dieu, le Christ, le Saint-Esprit (Lucifer), Satan sont morts en moi au titre de personnifications de la sagesse païenne. Rien ne saurait les ressusciter<sup>61</sup> ». En outre, dans une lettre à Claude Gauvreau, on constate que le peintre athée critique même le roman *Arcane 17* (1945) d'André Breton dans lequel se manifestent, à son avis, de nombreux thèmes chrétiens: « [...] dites-moi si nous ne sommes pas dans l'air de la plus pure poésie chrétienne? Révélation, Rédemption, Femme-vierge, Résurrection et par surcroît Éternelle! <sup>62</sup> ». Par ailleurs, on ne sait ce que Borduas pensait du penchant de Breton pour les sciences occultes qui apparaît de temps à autre dans ses écrits.

On a l'impression pourtant que Borduas, « un athée convaincu » selon Claude Gauvreau<sup>63</sup>, condamne plus le christianisme que Dieu lui-même. Il vise clairement dans ses reproches antireligieux l'Église catholique du Québec qui, à son avis, tenait à écarter le peuple des nouvelles connaissances en maintenant la peur et l'ignorance. Sa condamnation résonne vigoureusement dans *Refus global*:

Un petit peuple serré de près aux soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale. Tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers, éduqué sans mauvaise volonté, mais sans contrôle, dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable<sup>64</sup>.

En fait, Borduas croyait que, jadis une force dynamique et novatrice, le christianisme, intégré aux mœurs, s'est affaibli et s'est mis ensuite à rejeter toute nouveauté qui oserait outrepasser ses bornes étroites:

Une religion rendue au stade de l'intégration a depuis longtemps perdu sa force dynamique. Elle développe un complexe de défense contre cette vie qui n'est plus la sienne. Elle interdit dès lors à la connaissance d'utiliser des pouvoirs qu'elle se reconnaît à elle seule et monopolise. Elle persécute toute connaissance nouvelle d'abord, tente ensuite de l'intégrer selon sa puissance digestive<sup>65</sup>.

On constate ici l'influence marquante de l'ouvrage *Égrégories ou la vie des civilisations* (1938) de Pierre Mabille, psychiatre et philosophe français qui s'est associé aux surréalistes, sur Borduas et on verra aussi qu'elle agit également sur Claude Gauvreau. En bref, Mabille considère l'histoire en tant qu'une succession de mythes collectifs dont on peut observer pour chacun un épanouissement suivi inéluctablement d'une décadence. La décadence annonce l'arrivée prochaine d'un nouveau mythe collectif, ou « égrégore », qui, à son tour s'épanouira et se dégradera. D'après Mabille, le

christianisme, le mythe collectif dont il fut question à son époque, était en train de tomber en dégradation; Borduas croyait qu'il assistait à ce même phénomène au Québec. En fin de compte, l'athéisme de Borduas, à mon avis, relève à la fois des idées de Mabilie concernant la déchéance du christianisme et aussi de sa propre vision matérialiste du monde.

Toutefois, je crois aussi que, à l'instar de Breton, Borduas fut fortement humaniste et, ainsi, ne pouvait accepter la notion d'un dieu qui transcende l'humanité. L'homme, à son avis, n'avait qu'à se fier à lui-même, à ses intuitions, à sa sensibilité, et aucunement à une plus grande puissance extérieure à lui-même. On pouvait atteindre, ici sur terre, la complète réalisation de soi:

Au cours des siècles et des siècles, les civilisations passées, dans leur impuissance à justifier le désir de la liberté, de totale délivrance autrement qu'en Dieu, mirent devant toute leur histoire l'espoir sur les valeurs surnaturelles, spirituelles.

Notre connaissance actuelle de l'homme, notre intelligence des mouvements de l'histoire, si minime soit-elle, nous permet de ramener ce terme de liberté sur terre.

Il n'est plus insensé de croire à la complète réalisation des possibilités humaines dans son milieu, de son vivant, au jour le jour<sup>66</sup>.

« Par liberté », écrit Borduas, « on entend celle d'être au meilleur de soi-même [...] Liberté de réaliser pleinement sa vie sensible, sa vie morale. Réalisation complète de l'homme dans la collectivité. Liberté de réaliser l'avènement humain<sup>67</sup> ».

Tous deux profondément athées et humanistes, Borduas et Breton cherchèrent donc à se réaliser, non par Dieu, mais plutôt par l'art. Dans *Entretiens*, l'écrivain surréaliste explique que le surréalisme fut un « projet de libérer l'homme par l'appel à la poésie, au rêve, au merveilleux [...] »<sup>68</sup>. Jean Éthier-Blais suggère que Borduas et les automatistes québécois, sous l'influence de

Breton, « partis d'une conception esthétique de leur art, en viendront à l'utiliser afin de régénérer l'homme canadien-français<sup>69</sup> ». Les automatistes québécois cherchèrent cette régénération par le moyen de l'automatisme que Borduas décrit de la façon suivante:

L'automatisme employé ici [au Québec] est vieux comme le monde, aussi ancien que la danse, le chant, la parole libre. Sa nouveauté est que, avant le surréalisme, on n'avait pas pensé que ce mode d'expression pût être employé au bénéfice d'une meilleure connaissance de l'homme<sup>70</sup>.

Borduas et Breton, donc, voulurent tous deux dépasser les préoccupations strictement esthétiques afin de faire de leur oeuvre un moyen de connaissance de l'homme en établissant en même temps une nouvelle morale selon laquelle on pourrait vivre en l'absence de Dieu et des institutions religieuses.

Borduas et Breton avaient en commun bien des idées en ce qui concerne leur intérêt pour l'inconscient, la spontanéité, l'antiacadémisme, l'engagement politique, l'athéisme et l'humanisme. À la lumière de ses ressemblances, je propose qu'on se penche sur des différences importantes, dont quelques-unes ont déjà été effleurées, qui existent entre le chef de file du surréalisme et le peintre automatiste.

<sup>1</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Manières de goûter une oeuvre d'art », p. 238.

<sup>2</sup> *Ibid.*, « Parlons un peu peinture », p. 291-292.

<sup>3</sup> *Ibid.*, « Refus global », p. 341. Je souligne.

<sup>4</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 86.

<sup>5</sup> Voir dans le premier chapitre, « Borduas : les influences surréalistes », p. 30.

<sup>6</sup> Dans *Écrits 2*, un ouvrage qui paraît en mars 1997, on verra la correspondance et un journal intime de Borduas qui comprendront peut-être des propos plus explicites au sujet de Sigmund Freud. À cause de la date tardive de la parution de ce livre, je n'étais pas, malheureusement, en mesure de le prendre en considération dans mon travail.

<sup>7</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 20.

<sup>8</sup> Bernard-Paul Robert suggère, dans son ouvrage *Le Surréalisme désocculté* (1975), que l'apport de Freud pour Breton est moins important que celui d'autres pionniers de la psychologie, en plus de Hegel : « Si l'on considère maintenant la définition du surréalisme, elle semble être la synthèse de tous les éléments présentés par Breton jusqu'ici sous les influences conjuguées de [Pierre] Janet, [Victor] Egger, [Alfred] Maury selon toute apparence, [F.W.H.] Myers, Hegel même dans une certaine mesure, l'influence de Freud, toutefois, étant ici, semble-t-il, absente » (p. 86).

<sup>9</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 33.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>11</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 301.

<sup>12</sup> Borduas, comme le fait remarquer Jean Fisette dans *Écrits 1* (page 426, note no. 81), aurait pu lire le terme « surrationalnel » dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) ou dans *Le Surréalisme et la Peinture* (édition de 1945).

<sup>13</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 301.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>15</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 41.

<sup>16</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « La Transformation continue », p. 280.

<sup>17</sup> *Ibid.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 311.

<sup>18</sup> Gilles Lapointe assisté d'André-G. Bourassa, « Chronologie de Paul-Émile Borduas », *Écrits 1*, p. 29.

<sup>19</sup> Ray Ellenwood, *Eggregate. The Montréal Automatist Movement*, p. 4.

<sup>20</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Projections libérantes », p. 412-413.

<sup>21</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 52. Les italiques sont de Breton.

<sup>22</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 310, note no. 23.

<sup>23</sup> Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 59.

<sup>24</sup> André Breton, *L'Amour fou*, p. 110.

<sup>25</sup> *Loc. cit.*

<sup>26</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Au printemps dernier », p. 170.

<sup>27</sup> *Ibid.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 300-301.

<sup>28</sup> *Ibid.*, « Au printemps dernier », p. 171-172.

<sup>29</sup> Paul-Émile Borduas et al., (1941), « Réponse des indépendants à M. Maillard », *L'Action catholique*, 15 mai, p. 4 et ensuite dans *L'Événement Journal*, 16 mai 1941. Dans *Écrits 1*, p. 555-556.

<sup>30</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Projections libérantes », p. 416.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 431-432.

<sup>32</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 20.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>34</sup> Paul-Émile Borduas (1962), « Lettres à Claude Gauvreau » (Paris, 21 janvier 1959), *Liberté*, vol. 4, no. 22, p. 249.



<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>37</sup> André Breton (1936), « Le Château étoilé », *Minotaure*, no. 8, p. 31. Dans *L'Amour fou*, p. 121.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 33. Bernard-Paul Robert (1975) dans *Le Surréalisme désocculté (Manifeste du surréalisme : 1924)*, (p. 84), note que dans sa conférence *Qu'est-ce que le surréalisme?* (1935, Bruxelles, Renériquez, p. 11), Breton fait un pas en arrière vis-à-vis de son premier manifeste en soulignant que sa dénonciation ne portait pas sur des soucis esthétiques inconscients: « [...] je m'abusais alors en préconisant l'usage d'une pensée automatique, non seulement soustraite au contrôle de la raison mais encore dégagée de « toute préoccupation esthétique ou morale ». Tout au moins eût-il fallu dire: préoccupation esthétique morale *consciente* ». Les italiques sont de Breton.

<sup>39</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Parlons un peu peinture », p. 291.

<sup>40</sup> *Ibid.*, « Refus global », p. 341. Ici, la note no. 67 souligne pour cette phrase: « Thème important chez Borduas: la nécessaire intégration de l'activité du créateur dans l'économie générale de la société [...] ».

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>42</sup> André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, p. 7.

<sup>43</sup> Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 6. Alquié cite Breton du manifeste *Position politique du surréalisme* (1935).

<sup>44</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 28.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>46</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, p. 612-614

<sup>47</sup> *Ibid.*, « Refus global », p. 346.

<sup>48</sup> *Ibid.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 309. Les majuscules sont de Borduas.

<sup>49</sup> *Ibid.*, « Communication intime à mes chers amis », p. 505.

<sup>50</sup> Gilles Hénault (1975), « 30 ans après le Refus global », *Chroniques*, vol. 1, no. 1, p. 13-14.

<sup>51</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 141.

<sup>52</sup> Tancrede Marsil Jr. (1947), « Gauvreau, automatiste », *Le Quartier latin*, 28 novembre, p. 5.

<sup>53</sup> André Breton, *Entretiens*, p. 124-125.

<sup>54</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Le Retour », p. 262-263.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 263. Par ailleurs, on avance dans la présentation de la troisième partie d'*Écrits 1* que « si chez Borduas il y a «matérialisme», il faudrait préciser qu'il s'agit d'un «matérialisme mystique» comme on le trouve chez certains philosophes pré-socratiques » (p. 246).

<sup>56</sup> Paul-Émile Borduas dans une lettre à Fernand Leduc datée du 13 décembre 1948. Dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. 251, note no. 219.

<sup>57</sup> André Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste ou non », dans *Manifestes du surréalisme*, p. 153.

<sup>58</sup> Yvonne Duplessis, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, p. 12.

<sup>59</sup> Ferdinand Alquié, *op. cit.*, p. 50, 52.

<sup>60</sup> Jean Éthier-Blais, *Autour de Borduas : essai d'histoire intellectuelle*, p. 88.

<sup>61</sup> Paul-Émile Borduas dans une lettre à Fernand Leduc datée du 1<sup>er</sup> novembre 1949. Dans *Vers les îles de lumière*, p. 256, note no. 247.

<sup>62</sup> Paul-Émile Borduas (1962), « Lettres à Claude Gauvreau » (Paris, 25 septembre 1954), *Liberté*, vol. 4, no. 22, p. 237.

<sup>63</sup> Claude Gauvreau (1969), « Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 69. Ce texte se trouve aussi dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 53.

<sup>64</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Refus global », p. 327-328.

<sup>65</sup> *Ibid.*, « La Transformation continuelle », p. 282-283.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 278-279.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>68</sup> André Breton, *Entretiens*, p. 105.

---

<sup>69</sup> Jean Éthier-Blais, *op. cit.*, p. 112.

<sup>70</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Parlons un peu peinture », p. 294.

## **CHAPITRE TROIS**

### **DIFFÉRENCES ENTRE BORDUAS ET BRETON**

Nous sommes les fils imprévisibles, presque inconnus d'ailleurs du surréalisme. Des fils illégitimes peut-être, dont la filiation se fit à distance, non volontairement de notre part, mais par la force des choses<sup>1</sup>.

Voilà ce qui résume en gros l'attitude de Borduas à l'égard du surréalisme. Si le peintre québécois admet ici une filiation au surréalisme, cette reconnaissance se fait à contrecœur. « Qu'il l'ait voulu, accepté ou non », nous dit Jean Éthier-Blais, « Borduas a vu son mouvement de pensée et d'expression esthétique se rattacher au surréalisme. Un peu en retrait, mais quand même à l'ombre de Breton<sup>2</sup> ». Vers la fin de sa vie, Borduas regrettait toujours qu'on eût associé son manifeste au surréalisme sans se rendre compte des différences. Par conséquent, il croyait que son influence était considérablement affaiblie :

Malgré les éléments spirituels de *Refus global*, sa portée mondiale est nulle en dépit d'échos français, anglais, japonais et américains. Les réponses étrangères ont situé spontanément ce texte dans la lignée surréaliste, alors en pleine activité, sans en voir l'aspect divergent. La critique canadienne n'a pas été plus lucide, au contraire<sup>3</sup>.

On constate que Borduas, en insistant sur le caractère original de son oeuvre et de celui de ses confrères automatistes, hésitait devant une association avec André Breton et le surréalisme.

### 3.1 L'hésitation devant le surréalisme

L'hésitation de Borduas vis-à-vis du surréalisme se concrétisa en 1947. Cette année-là, le peintre automatiste refusa l'invitation que lui transmet Jean-Paul Riopelle, de la part de Breton, à participer à la sixième *Exposition internationale du surréalisme* à la Galerie Maeght, à Paris. Son

refus de cette invitation, bien que ses excuses soient peu claires et peu convaincantes, mérite d'être cité. Voici la réponse de Borduas à Riopelle le 21 février 1947 :

J'éprouve beaucoup de plaisir de vous savoir en relation avec Breton. Depuis toujours je le considère comme le plus honnête des hommes. L'invitation que vous m'avez transmise de sa part m'a donné un moment de trac (cette lettre est arrivée quelques heures avant le départ de Fernand [Leduc] pour Paris via New York). Nous nous sommes réunis tous trois, avec Pierre [Gauvreau], et avons décidé de remettre à une occasion ultérieure une participation officielle avec les surréalistes.

Raisons:

1re: moment trop tard de l'invitation. Nos toiles risquent de manquer le bateau.

2e: contact trop récent avec les dirigeants du mouvement.

Je ne soupçonne personne d'être plus près de nous comprendre que Breton. C'est à lui que je dois le peu d'ordre qu'il y a dans ma tête. Mais il y a aussi beaucoup de désordre et ces désordres ne s'accordent peut-être pas avec les siens. En tout cas il faut qu'il (Breton) nous connaisse davantage. Pour ça multipliez les rencontres. Et si nous pouvons alors leur être utile [sic], leur apporter quelque chose. S'il accepte la vérité, la fatalité, l'entité, comme il vous plaira, que nous sommes, tant mieux et ce sera avec joie et de plain-pied que nous participerons à leur prochaine manifestation. Fernand sera à Paris dès les premiers jours de mars (le quatre) [et] il vous aidera comme il pourra dans cette entreprise de nous faire mieux connaître de Breton [...] <sup>4</sup>

Riopelle a participé à l'exposition en question mais le rapprochement que Borduas semble tant désirer dans sa lettre ne s'est jamais produit. Quant à Leduc, comme on le verra, il n'arriva pas à s'entendre avec le chef de file des surréalistes.

Pourtant, Jean Fisette nous informe dans *Écrits 1* que dans cette même lettre Borduas fait savoir qu'il enverra à Riopelle des tableaux de la part de tous les automatistes. Ces oeuvres arrivèrent en France mais ne firent pas partie de l'exposition surréaliste qui débuta le 7 juillet 1947; on les exposa plutôt du 20 juin au 13 juillet dans une exposition intitulée « Automatisme » qu'organisèrent

Fernand Leduc, Thérèse Renaud et Jean-Paul Riopelle à Paris, à la Galerie du Luxembourg<sup>5</sup>. Fisette propose que, par l'envoi des tableaux, Borduas, indécis, se permît tout de même la possibilité d'une participation à l'exposition surréaliste<sup>6</sup>. De plus, cette indécision est évidente même dans « Le surréalisme et nous » (~1947-1948)<sup>7</sup> et « En regard du surréalisme actuel » (1948), deux textes dans lesquels le peintre cherche à définir la position de l'automatisme québécois à l'égard du surréalisme<sup>8</sup>. En outre, Fisette avance que Borduas avait plusieurs occasions de se faire connaître en France et de s'approcher des surréalistes. Toutefois, à part l'exposition « Automatisme », il ne profita d'aucune.

Il est intéressant de noter que Claude Gauvreau, au sujet du refus de Borduas de participer à l'exposition surréaliste de 1947, propose dans son « Épopée automatiste vue par un cyclope » qu'un rapprochement avec les surréalistes aurait été bénéfique aux automatistes québécois. Borduas, à son avis, n'avait pas raison de craindre de se voir dans l'ombre de Breton si, en effet, ce fut pour cette raison qu'il hésitait à se rapprocher du surréalisme :

L'hypothèse qu'il ne voulait pas apparaître internationalement dans un rôle de subalterne par rapport à Breton n'est pas à rejeter *à priori*. Pour ma part, je persiste à croire que cette participation aurait été possible et qu'elle aurait permis aux apports originaux de l'école de Montréal de se faire connaître et de rayonner largement...la différence de nature entre les travaux proprement dits surréalistes et les travaux dits automatistes devant être perceptible et contribuer à leur intérêt plutôt que de lui nuire<sup>9</sup>.

Par ailleurs, André-G. Bourassa suggère que c'est la situation politique et sociale au Québec dans les années 1940 qui fit en sorte que Borduas et les automatistes, à l'exception de Riopelle, ne signèrent pas le manifeste *Rupture inaugurale* que l'on publia lors de l'exposition surréaliste. Ils désiraient plutôt rédiger leur propre manifeste de façon à mieux représenter la situation québécoise qu'ils vivaient et non celle de l'Europe<sup>10</sup>; la remise en question des institutions et des valeurs auxquelles on tenait au Québec est primordiale dans *Refus global*. Éthier-Blais, en soulignant que le

manifeste automatiste se lia particulièrement au milieu d'où il sortit, fait mention de ce qui distinguait la situation des automatistes au Québec, où on n'avait pas connu auparavant les mouvements d'avant-garde, de celle des surréalistes en France :

D'abord, la nouveauté de la révolte conférait à celle-ci un caractère de brutalité [...] Ensuite, sous couvert d'une transformation de l'esthétique conventionnelle, l'acceptation ou le rejet d'une dimension nouvelle de l'homme canadien-français était en jeu. Enfin, la révolte de Borduas et ses amis marque le triomphe de l'idéologie sur l'habitude de la pratique quotidienne repliée sur elle-même. Pour la première fois dans l'histoire des Canadiens français, le problème de la vie intérieure et de la créativité est posé en fonction d'une appartenance internationale<sup>11</sup>.

On se rend compte donc de l'hésitation persistante de Borduas devant le surréalisme et de quelques hypothèses qui tentent de l'expliquer. Maintenant, il est nécessaire de considérer une notion qui, très répandue non seulement chez Borduas, mais aussi, on le verra, dans les écrits de Fernand Leduc et de Claude Gauvreau, résulta en partie de cette hésitation et qui contribua aux distinctions de l'automatisme québécois à l'égard du surréalisme : le dépassement.

### 3.2 Le dépassement

En lisant les divers écrits de Borduas, on s'aperçoit que l'automatisme québécois est animé d'un mouvement intrinsèque qui le projette incessamment, et inéluctablement, en avant, vers l'avenir. On rejetait les liens arbitraires au passé, nombreux au Québec à l'époque, qui empêchaient l'expression humaine d'être libre et spontanée. « Ce n'est pas le passé qui est sacré », annonce Borduas vers 1947, « c'est l'avenir<sup>12</sup> ». Peu après, dans *Refus global*, il déplora « l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé<sup>13</sup> ». Il ne s'agit pas cependant de s'opposer catégoriquement, à

la manière du manifeste futuriste de Marinetti, à tout ce qui a rapport au passé mais plutôt « de dégager d'hier les nécessités d'aujourd'hui <sup>14</sup> ».

En plus de cette opposition au passé, le mouvement vers l'avenir est animé aussi d'une préoccupation d'originalité en art. D'après Borduas, « il n'y a d'art, à quelque degré que ce soit dans la gamme de l'art culinaire au tableau, que lorsque l'accent porte sur l'invention. Autrement, ce sont tout simplement des techniques <sup>15</sup> ». Pour créer une oeuvre d'art, l'artiste doit se fier à lui-même, à ses propres dons, et non aux influences extérieures qui sont étrangères à sa nature essentielle: « Ce que le peintre fait devrait exprimer le rythme de son être et rien qui lui soit étranger <sup>16</sup> ». Dans son enseignement, Borduas encourageait toujours ses élèves à apprécier leurs talents individuels et à s'en servir dans leurs oeuvres; il ne cherchait aucunement à les former selon des notions académiques et des techniques académiques et arbitraires. Claude Gauvreau décrit l'enseignement de Borduas de la manière suivante :

[L]'inventeur de « l'automatisme surrationalnel » procédait totalement à posteriori; il laissait l'élève concevoir son objet suivant les impératifs du désir le plus intime et il se contentait de dégager de l'objet terminé les éléments les plus personnels, ce qu'il appelait « l'authenticité de l'expression » <sup>17</sup>.

Par conséquent, le mouvement incessant en avant et la recherche constante de nouveauté entraîna inévitablement le dépassement du surréalisme.

Borduas insista souvent sur ce dépassement. Dans une lettre qui date du 21 janvier 1959 et que nous avons déjà considérée au chapitre précédent à propos de l'académisme du surréalisme <sup>18</sup>, cette insistance est claire lorsqu'il explique à Claude Gauvreau que le surréalisme, comme toute autre école, connut une période d'épanouissement suivie d'un dépérissement et passa ainsi de mode, cédant le chemin aux nouvelles formes d'expression artistique : « [...] L'aventure poétique enrichie



du surréalisme emprunte depuis d'autres voies, d'autres formes<sup>19</sup> ». Par ailleurs, dans ses « Commentaires sur des mots courants », il définit successivement trois sortes d'automatisme et suggère de cette façon une espèce d'évolution<sup>20</sup>. L'automatisme surrationalnel, c'est-à-dire l'automatisme québécois (Borduas, en passant, n'employa jamais ce dernier terme), est présenté en tant que dépassement de l'automatisme psychique surréaliste. Afin de souligner ce mouvement de transition, je cite dans Annexe 1 la définition par Borduas de ces trois sortes d'automatisme. En plus de faire remarquer le dépassement de l'automatisme psychique par l'automatisme surrationalnel, ces définitions soulèvent des distinctions importantes entre ces deux sortes d'automatisme. Je regarderai ces différences plus loin dans ce chapitre.

Toutefois, il est intéressant de noter que le terme « surrationalnel », dont Borduas se sert afin de se démarquer du surréalisme, se trouve dans deux ouvrages d'André Breton: *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938, en collaboration avec Paul Éluard) et *Le Surréalisme et la peinture* (édition de 1945). On a déjà vu au premier chapitre que Borduas a probablement lu ces ouvrages<sup>21</sup> et Ray Ellenwood et Gilles Lapointe suggèrent tous deux que le peintre y aurait emprunté le mot « surrationalnel<sup>22</sup> ». Par ailleurs, il est étonnant que Jacques Marchand, dans *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*<sup>23</sup>, au lieu d'en souligner l'origine, attribue tout simplement l'invention du terme en question à Borduas sans référence ni au *Dictionnaire abrégé du surréalisme* ni au *Surréalisme et la peinture* qu'il inscrit pourtant dans sa bibliographie.

Lorsqu'on compare la définition de « surrationalnel » de Borduas avec celle du terme « surrationalisme » de Breton et d'Éluard, on remarque des ressemblances. En fait, les deux définitions donnent l'idée de connaissances rationnelles qui, en assimilant ce qui est irrationnel, se transforment en connaissances « surrationalnelles » jusqu'à ce que l'assimilation de l'irrationnel soit complète. Une fois l'irrationnel assimilé, c'est comme si on venait de résoudre une énigme

quelconque et ce qui se situait naguère au-delà de l'intelligence, l'irrationnel, devient rationnel.

Voici les deux définitions :

**SURRATIONALISME** - Par l'adage hégélien: « Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel » on peut s'attendre à ce que le rationnel épouse en tous points la démarche du réel et, effectivement, la raison d'aujourd'hui ne se propose rien tant que l'assimilation continue de l'irrationnel, assimilation durant laquelle le rationnel est appelé à se réorganiser sans cesse, à la fois pour se raffermir et s'accroître. C'est en ce sens qu'il faut admettre que le *surréalisme* s'accompagne nécessairement d'un *surrationalisme* (le mot est de M. Gaston Bachelard) qui le double et le mesure<sup>24</sup>.

#### Surrationalnel

Adj. Indique en dessus des possibilités rationnelles du moment. Un acte surrationalnel aujourd'hui pourra être parfaitement rationnel demain.

L'acte surrationalnel tente la possibilité inconnue; la raison en récolte les bénéfices<sup>25</sup>.

En outre, dans une lettre datée du 13 décembre 1948 adressée à Fernand Leduc qui, on le verra, fut en désaccord avec l'expression « automatisme surrationalnel », Borduas fait comprendre que le « surrationalnel est l'effort vers la rationalisation d'un objet non encore rationalisé<sup>26</sup> ». Cette explication s'accorde beaucoup avec la définition de « surrationalisme » de Breton et d'Éluard qu'on vient de citer.

On pourrait être tenté de considérer la notion de dépassement et l'expression « automatisme surrationalnel » uniquement comme moyens de justifier des distinctions entre le surréalisme et l'automatisme québécois. Toutefois, il faut souligner que l'automatisme surrationalnel lui-même n'est pas épargné par le mouvement inévitable du dépassement. Borduas arriva, en effet, à considérer l'automatisme surrationalnel comme une étape parmi d'autres dans l'évolution perpétuelle vers de nouvelles découvertes. « Le surréalisme, l'automatisme ont pour moi un sens historique précis »,

annonce-t-il à Claude Gauvreau en 1958, « j'en suis maintenant très loin. Ils furent des étapes que j'ai dû franchir<sup>27</sup> ». Quatre ans plus tôt, en 1954, installé à New York depuis 1953 (Borduas s'est rendu à Paris en 1955 où il demeura jusqu'à sa mort en 1960), il se distancie de ses anciens collègues automatistes en critiquant leurs dernières oeuvres :

[Jean-Paul] Mousseau recommence par le bon bout. Mais il est si loin. Si loin en arrière...quinze ans dans mon passé et des millénaires dans l'histoire. Et, par le jeu des circonstances et son défaut de compréhension, nos relations n'ont plus le minimum de liberté que j'exige...[Fernand] Leduc est à tout jamais perdu [...] Je suis déjà coupé de ce passé qui m'est acquis définitivement<sup>28</sup> !

Vers la fin de sa vie, Borduas se situa même à bonne distance de son manifeste incendiaire qu'il regardait d'une manière froide, non plus emporté par sa passion d'antan :

Les raisons débordant, j'ai écrit - et signé - dans le temps *Refus global* sans trop savoir pourquoi. Peut-être uniquement parce qu'il était nécessaire à mon équilibre intérieur, dans sa relation avec l'univers, exigeant une correction aux formes inacceptables d'un monde imposé arbitrairement. Aujourd'hui, sans répudier aucune valeur essentielle, toujours valable, de ce texte, je le situerais dans une tout autre atmosphère: plus impersonnelle, moins naïve, et je le crains, plus cruelle encore à respirer. J'avais foi, en cette tendre jeunesse, en l'évolution morale et spirituelle des foules<sup>29</sup>.

En ce qui concerne cette «Transformation continue<sup>30</sup>» qui entraîne même le surpassement de l'automatisme surrationnel, Éthier-Blais propose une hypothèse intéressante<sup>31</sup>. D'après lui, Borduas vécut deux transitions fondamentales dans son oeuvre. Premièrement, il serait passé du provincialisme à l'universel : à partir de son patelin de Saint-Hilaire, et de l'influence d'Ozias Leduc, l'art l'amena à Montréal, à New York, à Paris et aux influences variées qu'il y subit. Deuxièmement, parallèlement à son passage du provincial à l'universel, son oeuvre, d'abord sensible, devint de plus en plus intellectuelle. Éthier-Blais donne l'explication suivante:

C'est à Paris que lui viendra le pouvoir d'intellectualiser les données primitives; et, en ce sens, il s'éloigne de ses premiers motifs créateurs, qui furent sensibles, inconscients et pour une bonne part, négatifs. [...] Son évolution le mènera ailleurs, vers la compréhension cérébrale et de l'univers et de son art<sup>32</sup>.

Si l'idée d'un mouvement perpétuel en avant est également évidente dans les écrits de Breton, je ne crois pas, toutefois, qu'elle constitua une influence importante quant à la « transformation continue » du peintre automatiste. Breton, dans sa conférence *Qu'est-ce que le surréalisme?*, affirme que le surréalisme fut « un mouvement *vivant*, c'est-à-dire en constant devenir et, de plus, solidement appuyé sur le concret<sup>33</sup> ». Ce mouvement de « constant devenir » s'inspire de la dialectique hégélienne de la résolution des contraires: le rationnel et l'irrationnel, la veille et le rêve, la vie et la mort, etc. Autrement dit, une évolution selon laquelle une thèse (par exemple, le réel, en ce qui concerne les recherches surréalistes) et une antithèse (l'irréel) se résoudraient dans une synthèse (le surréel)<sup>34</sup>. La notion de dépassement qu'on constate chez Borduas, par contre, ne relève pas d'une dialectique ni hégélienne ni matérialiste.

En expliquant que le mouvement de « constant devenir » est « appuyé sur le concret », Breton souligne que cette dialectique s'aligne aussi sur le matérialisme dialectique marxiste. Le marxisme ne prévoit pas, à l'instar de la dialectique hégélienne, un mouvement infini en avant mais anticipe plutôt la révolution victorieuse du prolétariat qui mettrait fin au mouvement dialectique. On peut se demander si c'est effectivement ce mélange des deux notions différentes de la dialectique qui fait en sorte que, s'il semble par endroits prôner une notion hégélienne du dépassement, Breton se contredit ailleurs en optant pour une dialectique matérialiste qui s'arrête au surréalisme<sup>35</sup>. Par exemple, il paraît pressentir dans son *Deuxième manifeste du surréalisme* le surpassement prochain du surréalisme: « C'est à l'innocence, à la colère de quelques hommes à venir qu'il appartiendra de dégager du surréalisme ce qui ne peut manquer d'être encore vivant, de le restituer, au prix d'un assez beau saccage à son but propre<sup>36</sup> ». Toutefois, quelques années plus tard, on s'aperçoit dans

*Entretiens* que Breton change d'avis. Intransigeant, il se vante d'avoir résisté au dépassement du surréalisme: « Figurez-vous que je suis assez content d'avoir pu maintenir, contre vents et marées, les postulats initiaux! <sup>37</sup> ». Et quand on lui demande: « Somme toute, à vos yeux, le surréalisme n'a pas épuisé sa nécessité historique et n'a rien perdu de son ressort? », Breton répond de la manière suivante :

Nullement. [...] S'il était mort, comme ceux qui prennent leurs désirs pour des réalités le répètent d'année en année depuis sa fondation, je comprendrais mal que l'offensive menée contre lui eût, depuis quelques années, repris de plus belle. Loin de nous contrister, cette offensive sans cesse réitérée nous est le plus sûr garant de l'insertion profonde des idées surréalistes dans le sol sur lequel nous marchons et de leur caractère vivace<sup>38</sup>.

Quant à Borduas, il n'y a pas de doute concernant le dépassement de l'automatisme québécois ; la « transformation continue » mena le peintre québécois à le dépasser définitivement afin d'atteindre par la suite de nouveaux sommets de connaissance. Mais, avant de franchir les bornes de l'automatisme surrationnel, il fallait d'abord qu'il se distingue du surréalisme.

### 3.3 Des différences entre le surréalisme et l'automatisme québécois

Qu'est-ce qui entraîne le dépassement du surréalisme par l'automatisme québécois ? Ce sont les différences qu'on arrive à constater entre les deux et dont Borduas fait souvent état dans ses écrits. Commençons d'abord par la distinction qu'on voit ressortir à propos de la spontanéité et de l'intention.

### 3.3.1 La spontanéité contre l'intention

C'est en partie d'après les notions d'actes spontanés et d'actes calculés que Borduas distingue l'automatisme québécois du surréalisme. S'il fait l'éloge des surréalistes dans le texte « En regard du surréalisme actuel », qui accompagne *Refus global* en 1948, en ce qui concerne « l'acte non préconçu », le peintre automatiste y fait entendre cependant sa désapprobation pour l'attention de plus en plus importante qu'ils accordent aux « intentions de l'auteur » qui entraînent un éloignement de la spontanéité :

Les surréalistes nous ont révélé l'importance morale de l'acte non - préconçu. Spontanément, ils mirent l'accent sur les « hasards objectifs » primant sur la valeur rationnelle. Leurs intentions n'ont pas changé.

Cependant les jugements rendus, depuis quelques années, portent de plus en plus les marques de l'attention accordée aux intentions de l'auteur. Cette attention domine de beaucoup celle portée à la qualité « convulsive » des oeuvres<sup>39</sup>.

L'intention, qu'elle soit d'approfondir le réel ou de reproduire des événements fantasmagoriques auxquels on assiste en rêve, n'est pas importante. Pour Borduas, elle est « nécessaire, non suffisante<sup>40</sup> ». L'intention, à son avis, risque de détourner l'artiste de ce qui importe vraiment dans son travail, « la réalité sensible », une réalité que je regarderai de près au sujet de la matérialité de l'oeuvre.

Lisons, par exemple, comment le peintre apprécie l'art et comment il s'efforce d'y trouver non l'intention de l'auteur mais plutôt la manifestation de ce qui est intrinsèque à son être. Autrement dit, au lieu de chercher à déterminer ce qu'une oeuvre « veut dire », il se met à l'écoute de ce qu'elle « dit », ce qui échappe à l'intention originelle de l'auteur en dépit de sa volonté, à laquelle Borduas ne s'intéresse point :

Si à la vue [d'un] dessin, j'ai la certitude morale d'être devant un [Jean-Paul] Mousseau, ce n'est certes pas pour telle ou telle intention de l'auteur. Cette intention m'est encore en grande partie inconnue ! Si j'ai la certitude d'être devant un Mousseau, c'est à cause d'une relation plastique non-intentionnelle, fatale et constante à Mousseau que ma mémoire me rappelle comme une chose unique et propre à tous les objets qu'il façonne.

Si je reconnais telle aquarelle comme étant de [Jean-Paul] Riopelle [...] ce n'est pas à cause des moyens employés, volumes, lumières, mouvements, matières, couleurs (ces moyens ont peu changé depuis toujours) mais uniquement à cause d'une relation plastique propre et tout aussi involontaire à Riopelle que la qualité de ses sens, de son esprit<sup>41</sup>.

Aux intentions, on préfère donc la spontanéité : à la place des buts déterminés d'avance on préfère s'abandonner aux conséquences imprévisibles qui échappent à la volonté de l'artiste.

Comme nous l'avons déjà cité, «la conséquence est plus importante que le but», déclare Borduas dans *Projections libérantes*. À la lumière de cette déclaration, on comprend mieux comment le peintre arrive à concevoir les oeuvres d'art en tant qu'« accidents heureux impossibles à répéter<sup>42</sup> », et, comme le fait ressortir André-G. Bourassa dans *Surréalisme et littérature québécoise*<sup>43</sup>, on peut mieux saisir ainsi sa définition de l'automatisme-surréaliste dans « Commentaires sur des mots courants ». Quand on se dirige vers un but préconçu, l'oeuvre ne devient qu'un moyen pour l'atteindre et elle sera, par conséquent, dénaturée. Le moyen n'est acceptable que s'il «vient spontanément» :

Lorsque l'intelligence est saine, la discipline est orientée vers l'insaisissable, vers la fin. Lorsque l'intelligence est faussée, la discipline est orientée vers le saisissable, vers le moyen.

Lorsque l'intelligence est saine, le moyen vient spontanément. Lorsque l'intelligence est faussée, le moyen est calculé consciemment, volontairement, délibérément, il devient la fin<sup>44</sup>.

En fait, la question de l'art comme moyen constitue une partie dominante de la critique que font les automatistes québécois à l'endroit des surréalistes. D'après eux, le surréalisme ressemblait souvent moins à un rassemblement d'artistes qu'à une cellule particulière de chercheurs scientifiques qui employait l'écriture automatique, le récit de rêve, l'humour noir, etc. en tant que moyens pour accéder à la surréalité.

Toutefois, si les automatistes refusaient d'exploiter l'art comme moyen, ils ne travaillaient cependant pas sans but, dans une sorte d'anarchie automatiste, malgré l'apparence souvent étrange et déconcertante de leurs travaux. On n'a qu'à se référer à Borduas et à la dernière partie de sa définition de l'automatisme surrationnel pour se rendre compte du fait qu'il espérait arriver à de nouvelles connaissances : « Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court »<sup>45</sup>. Ne pourrait-on substituer ici « buts » à « espoirs » ? Considérons ensuite les propos suivants de Pierre Gauvreau : « Il appartient aux automatistes canadiens d'apporter leur effort à la libération de l'objet peint pour une plus grande connaissance de l'homme, et d'en dégager la valeur réelle »<sup>46</sup>. Malgré, donc, la formule selon laquelle « la conséquence est plus importante que le but », l'oeuvre de Borduas et des automatistes québécois n'était pas entièrement gratuite mais proposait également, en dépit de leur critique du surréalisme, un moyen de mieux connaître l'être humain et son univers. Pourtant, en plus d'une méfiance à l'égard de l'intention, l'automatisme québécois, à l'encontre du surréalisme, reposait aussi sur un art non figuratif.

### 3.3.2 La non-figuration

« Nous étions en désaccord avec la peinture surréaliste de Dali, Tanguy, Max Ernst, dit Jean-Paul Mousseau. Le surréalisme est figuratif, l'automatisme est non figuratif<sup>47</sup> ». Cette distinction entre la figuration (c'est-à-dire la reproduction anecdotique d'images soit réelles, soit imaginées) et



la non-figuration (c'est-à-dire l'abandon des représentations anecdotiques pour favoriser plutôt les qualités formelles et la matière concrète dont l'oeuvre est constituée : formes, volumes, couleurs, épaisseurs, etc.) était capitale chez les automatistes québécois. Selon eux, le passage du figuratif au non figuratif fut celui qui contribua le plus au dépassement du surréalisme. En effet, dès 1942, Borduas mettait en question la tendance moderne en art de reproduire la réalité intérieure subjective de l'artiste. Bien que le regard soit tourné vers l'inconscient, on demeurait tout de même dans la figuration et rien de profond ne changea :

L'objectivisme de l'art ancien est une illusion de la réalité extérieure à l'artiste. Le subjectivisme du nouveau est une illusion de la réalité intérieure à l'artiste. Seule l'illusion a changé. Et la violence du malentendu prouve combien nous avons aimé, par le passé, cette chère et unique illusion<sup>48</sup>.

« Illusion »<sup>49</sup> ici veut dire « figuration », c'est-à-dire les apparences superficielles des réalités extérieures et intérieures qui, d'après Borduas, ne constituent pas la partie essentielle d'une oeuvre. En fin de compte, le peintre croyait que, malgré son intérêt pour l'inconscient, l'automatisme psychique surréaliste reposait sur la figuration, une tendance démodée d'après les automatistes.

Breton, pour sa part, décrit l'art non figuratif, à son avis « d'intérêts surtout américains », non comme un dépassement, mais plutôt en tant que dépréciation du surréalisme : « [II] s'agissait de déprécier le surréalisme plastique au profit d'un art «non figuratif», qui, à travers ses manifestations successives, s'est montré d'une authenticité de jour en jour plus invérifiable<sup>50</sup> ». Par ailleurs, Jacques Marchand nous signale un passage de Breton, dans le texte « Comète surréaliste », qui comprend également une critique de la non-figuration :

Non surréaliste également et, en dépit de ses prétentions anticipatrices, impliquant selon nous une profonde démission du désir humain du fait de sa réduction arbitraire à certains besoins d'ordre exclusivement spatial et «musical», toute oeuvre dite non-figurative et non - représentative, c'est-à-dire en rupture aussi bien avec la perception physique qu'avec la représentation mentale préalable (que le surréalisme, tout en mettant l'accent sur cette dernière, se propose justement de réconcilier)<sup>51</sup>.

En revanche, Marchand avance que Breton, grâce à Jean-Paul Riopelle, changea d'idée et finit par accepter la non-figuration comme étant compatible avec le surréalisme en reconnaissant que l'art allait de plus en plus dans ce sens. Selon lui, le chef de file surréaliste justifia sa volte-face en expliquant que, de toute façon, l'art non figuratif prenait sa source dans l'automatisme surréaliste<sup>52</sup>.

Si on parle donc de la non-figuration au sujet des automatistes québécois, il ne faut cependant pas la confondre avec la notion de l'art abstrait. L'abstraction était perçue d'une manière négative car associée à l'emploi de la raison. Ainsi, elle ne répondait pas aux besoins de la spontanéité qu'exigeaient les automatistes. Dans « Manières de goûter une oeuvre d'art », Borduas oppose les notions de «beauté abstraite» et de «beauté sensible» (dans « Ce destin, fatalement, s'accomplira », il écrit «beauté substantielle»). Dans cette opposition, c'est la beauté sensible - l'empreinte à la fois personnelle, généreuse et vivante de l'artiste intégrée spontanément aux qualités formelles de l'oeuvre - qui l'emporte. François-Marc Gagnon, pour sa part, la décrit comme « la beauté qui correspond à la sensibilité de l'artiste et éventuellement à celle du spectateur<sup>53</sup> ». La beauté abstraite, par contre, se résume à la figuration qui est la reproduction des apparences superficielles. Reproduire un sujet, soit réel, soit imaginé, ce serait en abstraire seulement les aspects de surface pour les transposer par la suite dans l'oeuvre ; il s'agit, d'après Borduas, d'une activité calculée, froide et dépourvue de toute sensibilité de la part de l'artiste.

Par ailleurs, comme le fait également remarquer Gagnon<sup>54</sup>, cette manière de considérer l'abstraction est un peu singulière parce qu'elle va à l'encontre de la critique artistique de l'époque selon laquelle l'art abstrait représentait l'avant-garde et englobait en effet l'art non figuratif. On a souvent tendance à coller l'étiquette «abstraite» aux tableaux de Borduas mais on a tort de le faire car, pour ce dernier, «abstrait» signifiait moins l'avant-garde qu'un art démodé et retardataire parce que toujours préoccupé de la figuration. Tout au plus, la beauté abstraite va-t-elle de pair avec la beauté sensible et ne saurait se suffire à elle-même, en servant comme une sorte de soutien à la sensibilité de l'artiste.

Pour sa part, Bourassa illustre bien dans *Écrits I*<sup>55</sup> que Borduas ne fut pas à l'aise avec le terme «abstraction» et lui préféra celui d'«abstraction baroque». De cette façon, le peintre chercha à la fois à s'éloigner des connotations d'abstraction géométrique raisonnée du cubisme et à évoquer la spontanéité à laquelle tenaient beaucoup les adhérents de l'automatisme québécois. Toutefois, dans une entrevue que Bourassa cite de la revue *Combat*, nous constatons que, si Borduas accepta le substantif «abstraction baroque» pour qualifier ses oeuvres, il faut cependant préciser qu'il fut d'accord avec la notion de «baroque» tandis qu'il hésitait encore à s'associer à celle d'«abstraction» qui, à son avis, ne s'accordait pas avec sa conception de la peinture non figurative :

Je connais certains critiques européens qui qualifieraient ma peinture d'«abstraction baroque». Ils peuvent justifier cette appellation : abstraction parce que non figurative et baroque en opposition au classicisme.

J'aimerais cependant à la place d'abstraction un mot plus conforme à la nature de la peinture non figurative<sup>56</sup>.

Par ailleurs, dans le texte « Objectivation ultime ou délirante » (1955), le peintre automatiste parle de «La peinture non figurative, improprement dite abstraction baroque [...]»<sup>57</sup>. Lisons ensuite les définitions qui touchent à l'abstraction dans « Commentaires sur des mots courants » en faisant

attention à la progression des termes, semblable à celle d'«automatisme mécanique», d'«automatisme psychique» et d'«automatisme surrationnel», qui suggère encore une fois une sorte d'évolution :

#### Abstrait

Adj. Qui désigne une qualité, abstraction faite du sujet comme blancheur, bonté. Qui opère sur des qualités pures et non sur des réalités : sciences abstraites. Difficile à comprendre : écrivain abstrait. (Larousse)

#### Abstraction plastique :

désigne les objets volontairement constructifs dans une forme régularisée.

#### Abstraction baroque :

fut proposée pour désigner les objets sans souci d'ordonnance, non nécessairement sans ordre. (Hist. Depuis les expériences cubistes le mot abstraction désigne abusivement tout objet difficile à comprendre)<sup>58</sup>.

Au fond, qu'il s'agisse de la non-figuration ou de l'abstraction baroque, Borduas voulait aller au-delà de l'anecdote, des aspects superficiels de tous genres, afin de toucher à quelque chose de réel, de concret. Il écrit en 1942 : « Un voile fut tissé des beautés illusoires, des qualités extérieures, de la puissance suggestive des chefs-d'oeuvre passés. Ce voile devint si opaque qu'il nous cacha, non seulement l'objet métaphysique de l'oeuvre d'art, mais même l'objet sensible, l'objet matériel<sup>59</sup> ». Le dépassement de la figuration amena donc le peintre à s'intéresser de plus en plus à la matérialité de ses oeuvres.

### 3.3.3 La matérialité

Effectivement, l'art non figuratif mena Borduas à se préoccuper de plus en plus exclusivement des qualités plastiques. Dans « Manières de goûter une oeuvre d'art », il décrit l'art à travers les époques comme un mouvement de l'épuisement inéluctable de l'art figuratif au profit de la non-figuration et de l'accent mis sur la matérialité. Paul Cézanne, affirme-t-il, fut celui qui lui « révéla l'importance de la forme<sup>60</sup> ». En 1955, il écrit :

Cézanne, dans le désir de rejoindre la sensation de matérialité que l'univers lui procure, rompt avec l'illusion impressionniste et nous donne une réalité plastique délirante plus importante que l'occasionnel aspect du monde qui la provoque. Exemple : une pomme peinte par Cézanne n'est pas intéressante par l'interprétation de l'idée de pomme qu'elle garde encore, mais nous émeut par la sensation d'une présence réelle, d'un ordre plastique, indépendamment de l'image évoquée<sup>61</sup>.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que Breton, à l'encontre du peintre automatiste, est de temps à autre sévère à l'endroit de Cézanne et s'en moque même. Il écrit, par exemple, dans son texte « Caractère de l'évolution moderne et de ce qui en participe » :

[En] peinture on peut dire que ces six hommes vivants [Picasso, de Chirico, Ernst, Picabia, Duchamp, Manray] ne possèdent aucun antécédent (il serait absurde de parler à leur propos de Cézanne dont, en ce qui me concerne, je me moque absolument et dont, en dépit de ses panégyristes, j'ai toujours jugé l'attitude humaine et l'ambition artistique imbéciles, presque aussi imbéciles que le besoin, aujourd'hui, de le porter aux nues) [...] <sup>62</sup>

Pierre Auguste Renoir, que Borduas découvrit lors de son premier séjour en France, figure aussi comme pionnier de la matérialité en peinture : « Longtemps, j'ignorai où résidait le mystère particulier, la beauté particulière de l'oeuvre d'art. Après de longues années d'études, très choyé,

très guidé dans le mauvais sens, Renoir, un beau jour, me révéla la beauté plastique<sup>63</sup> ». En outre, François-Marc Gagnon propose que l'article « Plaidoyer en faveur de l'art abstrait » (1942) de François Hertel<sup>64</sup> aurait été également une influence marquante en ce qui concerne l'importance de l'aspect matériel de l'art chez Borduas.

D'ailleurs, le professeur de dessin regretta que l'éducation, des «années de dévitalisation» selon son esprit antiacadémique, ne révélait rien et ne servait qu'à désapprendre l'appréciation de la réalité la plus importante d'une oeuvre, la réalité plastique :

Les yeux, le tact en viennent après quelques années de dévitalisation (appelez ça : instruction, si vous voulez, ou éducation) à n'être plus utiles qu'à reconnaître le mot tout fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mystère. Ces yeux-là croient voir un tableau ancien parce que, à la vue de la toile ou de sa reproduction, ils peuvent dire : La Vierge à la chaise, Raphaël, 16<sup>e</sup> siècle, etc.

La réalité plastique, seule réalité de l'oeuvre, reste cachée sous l'amas des illusions : femme, chaise, sourire, robe, etc., inconnue, non touchée, non vue, ni dans le détail, ni dans l'ensemble. Seul le rôle illusoire du tableau fut perçu, et encore parce que familier<sup>65</sup>.

Borduas, au cours de son enseignement à l'École du meuble, faisait de son mieux pour remédier à cette lacune évidente chez ses élèves. Il raconte dans *Projections libérantes*, par exemple, comment il tâcha de leur faire voir dans une série de tableaux de Renoir l'évolution d'une préoccupation grandissante des qualités formelles et de la réalité plastique en y soulignant en même temps la réalité sensible de l'artiste<sup>66</sup>. Donc, en dépit de son penchant matérialiste, nous constatons que Borduas ajoute à la matérialité de l'oeuvre d'art un critère de sensibilité.

### 3.3.4 La matérialité et la sensibilité

En plus de vouloir faire vivre à ses élèves « la joie cérébrale de faire craquer la toile sous le poids de l'objet », Borduas soulignait aussi dans la réalité plastique « la certitude émotive de l'artiste<sup>67</sup> ». D'après lui, comme nous l'avons déjà constaté effectivement à propos de la notion de « beauté sensible<sup>68</sup> », l'oeuvre d'art comportait à la fois la matière dont elle est composée et la sensibilité individuelle de l'artiste qui y est empreinte :

Je répéterai que tout objet d'art est fait de deux choses aussi réelles l'une que l'autre : d'une matière palpable : métaux, pierre, bois, peinture, papier, fusain, etc., d'une part, et de la sensibilité particulière de l'artiste d'autre part : sensibilité imprimée dans la matière même de l'objet. Sensibilité d'autant plus générale, plus universelle qu'elle sera plus vivante, plus identifiable, plus pure, cela seul est objectif à l'oeuvre d'art. Le reste n'est qu'illusion<sup>69</sup>.

Les deux, les qualités formelles et la sensibilité de l'artiste, sont donc intimement liées et l'une ne saurait aller sans l'autre.

La « réalité émotive de l'objet<sup>70</sup> », tout comme la réalité plastique, se cache sous les effets de la figuration. Selon l'esthétique de Borduas, ce ne sont pas les aspects figuratifs qui engendrent l'émotion, la passion, mais plutôt les qualités formelles elles-mêmes d'une oeuvre investies de la sensibilité de l'artiste. La figuration, en fin de compte, n'est qu'accessoire, au plus un prétexte à la valorisation des qualités formelles et de la sensibilité de l'artiste. Dans ce sens, la manifestation de la sensibilité dans la matière d'une oeuvre ne se limite pas aux travaux récents des automatistes. Elle se manifeste, en fait, dans l'art à travers des siècles, en dépit de la figuration, et Borduas chercha à y sensibiliser ses élèves :

Nous nous attachions à réaliser l'unité du présent et du passé à l'aide des reproductions de la bibliothèque. Ce n'était donc pas les différences que nous étudions, d'une école à l'autre, mais les constances. Quelles étaient les qualités propres aux dessins des cavernes et à ceux de Léonard ou de Rembrandt, de Picasso ou de Matisse ? Nous recherchions une qualité plastique constante ! Nous ne trouvions qu'une qualité morale, toujours la même au cours des siècles, mise en évidence par une infinie variété de qualités plastiques. Cette qualité morale semblait être une puissance affective créant un état passionnel suffisant à l'expression involontaire et intégrale de la personnalité de l'artiste<sup>71</sup>.

À propos de cet entrelacement des qualités formelles d'une oeuvre et de la sensibilité de l'artiste, le peintre automatiste inventa le terme «connaissance sensible» qui apparaît dans son texte « La transformation continue »<sup>72</sup>. À mon avis, la « connaissance sensible » relève à la fois de l'artiste qui crée et du spectateur de l'oeuvre achevée. Le sculpteur, par exemple, selon Borduas, cherche à inscrire sa sensibilité unique dans le marbre qu'il façonne à sa manière tandis que c'est à l'observateur de dégager de la sculpture cette sensibilité en se servant également de la sienne. Le professeur de dessin dit à ses élèves : « Il n'existe pas de trucs, de règles pour connaître ou définir le beau dans une création artistique ; les seules garanties de bonne appréciation restent votre sensibilité, votre richesse personnelle<sup>73</sup> ». On verra que cette manière d'apprécier l'art constitue la pierre angulaire de la pensée critique de Claude Gauvreau. Jean Fisette, pour sa part, définit la connaissance sensible en tant que « mode de connaissance fondé sur une perception intuitive des qualités des objets. La connaissance sensible est conditionnelle à un contact passionnel avec les objets<sup>74</sup> ». Un peu plus loin, il ajoute : « Borduas réserve le terme « connaissance » au mode du sensible, probablement parce qu'il attache à ce mot le sème de «découverte», soit une valeur dynamique, alors que le terme «rationnel» sera toujours associé à des éléments statiques, connotant un acquis [...] »<sup>75</sup>.



Par ailleurs, la notion de connaissance sensible fait partie de ce que Fisette nomme «cosmos-matière» qui relève du matérialisme de Borduas qu'on a déjà remarqué au chapitre précédent<sup>76</sup>. Il donne l'explication suivante :

[Le] monde, écrit Borduas, est fait d'une matière unique qui évolue en se raffinant. En ce sens, tout le cosmos est en évolution, en transformation continuelle. Cette représentation de l'univers révèle une pensée homogénéisante. Dans l'esprit de Borduas, il n'y a aucune rupture, de la pierre à l'esprit le plus raffiné : Il n'y a qu'une différence de degré dans le raffinement, dans la qualité sensible [...]

[...] L'intention de l'homme dans cet univers, son rôle «sacré», c'est de participer à ce processus infini de transformation, de «participer», non pas en se situant dans une extériorité pour représenter le monde, mais en s'intégrant soi-même dans le cosmos pour communier avec ce processus global de transformation. [...]

Ce mode d'intégration de l'homme dans l'univers, Borduas le désignera par un terme de son cru, centrale dans ses écrits : la connaissance sensible<sup>77</sup>.

L'esthétique de Borduas n'échappe donc pas aux lois de ce «cosmos-matière» où matière et sensibilité forment un ensemble indivisible. En somme, il s'agit d'une espèce de nouvelle physique atomique selon laquelle l'atome serait composé de la passion et de l'émotivité qui constitueraient les électrons tournant autour d'un noyau de matière dure et dont tout effort de fission serait néfaste.

Étant donné l'importance de la sensibilité dans l'univers automatiste et de l'intégration nécessaire de l'homme dans cet univers, on pourrait supposer que Borduas était en désaccord avec l'émotivité neutre et la passivité requises de l'écriture automatique surréaliste. Je dis «supposer» car il ne le mentionne pas explicitement dans ses écrits mais semble plutôt l'insinuer. D'après lui, l'artiste ne saurait oeuvrer sans passion et sans engagement personnel intense vis-à-vis de son oeuvre. Dans *Refus global et ses environs*, André-G. Bourassa et Gilles Lapointe se rendent compte

de cette différence de l'automatisme québécois à l'égard du surréalisme. Ils prennent en considération la formule « la conséquence est plus importante que le but » d'où découle, à leur avis, l'opposition «produire» ou «reproduire», «révolutionner la représentation» ou «représenter la révolution<sup>78</sup>». Les automatistes québécois ont préféré modeler et manipuler la matière onirique et inconsciente tandis que les surréalistes se sont appliqués à reproduire les rêves « sans élaboration secondaire<sup>79</sup> ». D'après Breton, dans le premier *Manifeste du surréalisme*, les surréalistes ne sont que « [des] modestes *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent [...] <sup>80</sup> ».

Les automatistes ne voulaient pas simplement reproduire figurativement les rêves mais plutôt s'en servir en remaniant cette matière de l'inconscient afin de créer spontanément des oeuvres originales. Rappelons-nous la définition de l'«automatisme surrationalnel» de Borduas : « [On exige la] complète indépendance morale vis-à-vis de l'objet produit. Il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment qu'il déclenche [...] Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture [...] <sup>81</sup> ». Lisons ensuite comment Bourassa et Lapointe expliquent la manipulation plastique du rêve par les automatistes québécois :

C'est un peu comme si l'on provoquait le rêve directement sur papier ou sur toile, à force de triturer les lignes et les sons, les formes et les sens, provoquant ainsi le surgissement de la créativité, mais d'une créativité qui se charge au fur et à mesure de conscience et laisse enfin place à la création, à l'oeuvre<sup>82</sup>.

Il faut noter cependant que le rêve en tant que tel fut moins présent dans le discours des automatistes que chez les surréalistes qui, eux, en firent un sujet fondamental de leurs recherches. Pour ces derniers, le rêve, en concordance avec la veille, fut une clé déterminante pour accéder à la surréalité : « Je crois », écrit Breton, « à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire<sup>83</sup> ».

Borduas, par contre, s'est préoccupé moins de l'onirisme que de l'énergie psychique brute de l'inconscient et de son emploi dans la création de ses oeuvres ; la quête d'une «surréalité» ne fit jamais partie de ses recherches. Sa préoccupation du concret et des considérations d'ordre plastique l'écarta de la figuration directe des images oniriques.

Il résulte de tout ceci qu'il existe entre Borduas et Breton, et ainsi entre l'automatisme québécois et le surréalisme, des distinctions importantes en ce qui concerne l'inconscient et l'onirisme et leur place dans la création artistique. De cela découlent les questions de dépassement, d'émotivité, de figuration, d'intention, de matérialité et de sensibilité. Il y a des ressemblances, certes, mais les différences qui se manifestent entre les deux sont déterminantes et font en sorte qu'on comprend mieux les hésitations de Borduas à se rapprocher d'André Breton et du surréalisme.

<sup>1</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Le Surréalisme et nous », p. 363.

<sup>2</sup> Jean Éthier-Blais, *Autour de Borduas : essai d'histoire intellectuelle*, p. 109.

<sup>3</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Approximations », p. 541.

<sup>4</sup> Lettre de Borduas à Riopelle datée du 21 février 1947. Je la cite d'André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle*, p. 194-195. Les parenthèses sont de Bourassa et les crochets sont de moi.

<sup>5</sup> Ces renseignements sont fournis dans la préface au texte « Le Surréalisme et nous », dans *Écrits 1*, p. 353-354.

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> On ne sait quand ce texte fut écrit. Les dates approximatives sont suggérées par Jean Fisette dans *Écrits 1*, p. 352.

<sup>8</sup> Voir les commentaires approfondis de Jean Fisette à propos de ces deux textes dans *Écrits 1*, p. 352-356, 364-366.

<sup>9</sup> Claude Gauvreau (1969), « Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 68-69. Ce texte se trouve aussi dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 53. Les italiques sont de Gauvreau.

<sup>10</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, p. 192-193.

<sup>11</sup> Jean Éthier-Blais, *op. cit.*, p. 106.

<sup>12</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Le Retour », p. 259.

<sup>13</sup> *Ibid.*, « Refus global », p. 344.

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, « Le Retour », p. 261.

<sup>16</sup> *Ibid.*, « Je n'ai aucune idée préconçue », p. 638.

<sup>17</sup> Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 62. Dans *Écrits sur l'art*, p. 47-48. Les italiques sont de Gauvreau.

<sup>18</sup> Voir au deuxième chapitre, p. 45.

<sup>19</sup> Paul-Émile Borduas dans une lettre à Claude Gauvreau datée du 21 janvier 1959, dans Paul-Émile Borduas (1962), « Lettres à Claude Gauvreau », *Liberté*, vol. 4, no. 22, p. 249.

<sup>20</sup> Voir au deuxième chapitre, p. 40.

<sup>21</sup> Voir au premier chapitre, p. 32-33.

<sup>22</sup> Ray Ellenwood, *Eggregore: The Montréal Automatist Movement*, p. 203, note no. 22; et Gilles Lapointe dans Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Projections libérantes », p. 426, note no. 81.

<sup>23</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 43.

<sup>24</sup> Extrait cité d'André Breton et de Paul Éluard, *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 26, par Gilles Lapointe dans *Écrits 1*, p. 426, note no. 81. Les italiques et les majuscules sont probablement de Breton et d'Éluard. Lapointe nous informe que le terme « surrationalisme » apparaît au Québec pour la première fois en 1935 dans un article anonyme intitulé « Le Déclin du Moyen Âge » qu'on publia dans la revue *La Relève* (9e cahier, p. 212). Lapointe cite l'extrait suivant: « L'histoire est une succession d'époques et de périodes, d'époques organiques et d'époques critiques. Nous vivons dans un temps de transition. Recherchons les tendances et traits de notre Moyen Âge, qui sera le passage du rationalisme à un surrationalisme de type médiéval ». Il est possible que Borduas ait vu le terme en question ici mais il est plus probable qu'il l'ait découvert chez Breton et Éluard.

<sup>25</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 311.

<sup>26</sup> Paul-Émile Borduas dans une lettre à Fernand Leduc datée du 13 décembre 1948 dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. 251, note no. 219.

<sup>27</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Petite pierre angulaire dans la tourbe de mes vieux préjugés », p. 546.

<sup>28</sup> Paul-Émile Borduas dans une lettre à Claude Gauvreau datée du 25 septembre 1954 dans Paul-Émile Borduas (1962), « Lettres à Claude Gauvreau », *op. cit.*, p. 236.

<sup>29</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Approximations », p. 541-542.

<sup>30</sup> « La Transformation continue » (~1946-1947) est le titre d'un texte de Borduas qu'on trouve dans *Écrits 1*, p. 275-285.

<sup>31</sup> Jean Éthier-Blais, *op. cit.*, 257-260.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>33</sup> André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, p. 12. Les italiques sont de Breton.

<sup>34</sup> Ferdinand Alquié propose que Breton n'ait pas eu de fortes connaissances de la pensée du philosophe Hegel et aurait été en désaccord avec la philosophie hégélienne. À la limite, d'après Alquié, il s'agit d'une philosophie qui préfère à l'individu la société, à la certitude individuelle la « vérité » de la société, au sentiment de l'instinct la raison abstraite, formelle; au fond, tout ce qui s'oppose aux croyances profondes de Breton et du surréalisme en général. Le chef de file du surréalisme y aurait emprunté l'idée de la dialectique sans la comprendre entièrement, ayant retenu superficiellement une philosophie qui, en fin de compte, justifie le totalitarisme. Dans Fernand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 42-43.

<sup>35</sup> Bernard-Paul Robert avance que si Breton n'a pu s'accorder complètement avec l'idéalisme de Hegel, sa conception de la dialectique comprenait tout de même des éléments hégéliens et matérialistes et devint une sorte de dialectique surréaliste : « Au cours de son développement, le surréalisme, comme le matérialisme dialectique (au « principe » duquel il pouvait, par conséquent, adhérer, mais dans la mesure où cet « engagement » n'intéressait que lui), ne pouvait pas accepter, sur le plan de l'action sociale, la position idéaliste de Hegel. Breton avait déclaré à ce propos : « Il y allait, pour nous aussi, de la nécessité d'en finir avec l'idéalisme proprement dit, la création du mot «surréalisme» seule nous en serait garante ». En 1937, Breton soulignait encore la proposition suivante du surréalisme: «primat de la matière sur la pensée, adhésion à la dialectique hégélienne comme science des lois générales du mouvement tant du monde extérieur que de la pensée humaine». La dialectique surréaliste était, elle aussi, *matérialiste* et *empiriste*. Le devenir, selon la perspective hégélienne, n'en demeurait pas moins son principe. Aux yeux de Breton, la méthode hégélienne, la dialectique, *restait*. Elle permettait toujours la conciliation des «vieilles antinomies». Mais, à l'instar du matérialisme dialectique, on pouvait aussi proclamer l'avènement, en quelque sorte, d'un surréalisme dialectique. Sur le plan de la poésie et de l'art, en outre, aux yeux de Breton, les conceptions de Hegel gardaient toute leur puissance ». Dans Bernard-Paul Robert, *Antécédents du surréalisme*, p. 88.

<sup>36</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 113.

<sup>37</sup> *Idem*, *Entretiens*, p. 215.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>39</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « En regard du surréalisme actuel », p. 367.

<sup>40</sup> *Ibid.*, « Le surréalisme et nous », p. 359.

<sup>41</sup> *Loc. cit.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>43</sup> André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 68.

<sup>44</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Ce destin, fatalement, s'accomplira », p. 190.

<sup>45</sup> *Ibid.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 304.

<sup>46</sup> Pierre Gauvreau (1947), « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain », *Le Quartier latin*, 17 février, p. 3.

<sup>47</sup> Jean-Paul Mousseau cité dans André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 196.

<sup>48</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Manières de goûter une oeuvre d'art », p. 236.

<sup>49</sup> Jean Fisette, pour sa part, définit «illusions» de la manière suivante : « «Illusions» renvoie aux apparences ou, pour reprendre les termes de Borduas, au sujet d'emprunt par opposition au sujet réel qui, lui, est d'ordre du signifiant [au contraire du «signifié», d'après la sémiotique] ». Dans *Écrits 1*, p. 335, note no. 39. Les crochets sont de moi.

<sup>50</sup> André Breton, *Entretiens*, p. 208.

- <sup>51</sup> *Idem.*, « Comète surréaliste », dans *La Clé des champs*, p. 100-101. Cité également dans Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 104. Les parenthèses sont de Breton.
- <sup>52</sup> Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 105, note no. 32. Marchand s'appuie ici sur la référence suivante : BRETON, André (1970), « Entretien avec Madeleine Chapsal », dans *Perspective cavalière*, p. 205-206.
- <sup>53</sup> François-Marc Gagnon (1987), « Borduas et le problème de l'abstraction », *Protée*, vol. 15, no. 1, p. 148.
- <sup>54</sup> *Ibid.*, p. 149-151.
- <sup>55</sup> André-G. Bourassa dans la présentation de la deuxième partie d'*Écrits 1*, p. 160-161.
- <sup>56</sup> Paul-Émile Borduas cité dans Gilles Hénault (1947), « Un Canadien français - un grand peintre - Paul-Émile Borduas », *Combat*, vol. 1, no. 10, p. 1. Cité par André-G. Bourassa dans *Écrits 1*, p. 160-161.
- <sup>57</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Objectivation ultime ou délirante », p. 522.
- <sup>58</sup> *Ibid.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 299-300.
- <sup>59</sup> *Ibid.*, « Manières de goûter une oeuvre d'art », p. 209-210.
- <sup>60</sup> *Ibid.*, p. 236.
- <sup>61</sup> *Ibid.*, « Objectivation ultime ou délirante », p. 522-523.
- <sup>62</sup> André Breton, « Caractère de l'évolution moderne et de ce qui en participe », dans *Les Pas perdus*, p. 163. Les parenthèses sont de Breton. Les crochets sont de moi.
- <sup>63</sup> Paul-Émile Borduas, « Au printemps dernier », p. 173.
- <sup>64</sup> François Hertel (1942), « Plaidoyer en faveur de l'art abstrait », *Amérique française*, novembre, p. 8-16. Cité dans François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 149, 151.
- <sup>65</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 312-313.
- <sup>66</sup> *Ibid.*, « Projections libérantes », p. 436-437.
- <sup>67</sup> *Ibid.*, p. 437.
- <sup>68</sup> Voir dans ce chapitre, p. 73.
- <sup>69</sup> *Ibid.*, « Manières de goûter une oeuvre d'art », p. 235.
- <sup>70</sup> *Ibid.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 312.
- <sup>71</sup> *Ibid.*, « Projections libérantes », p. 433.
- <sup>72</sup> *Ibid.*, « La transformation continuelle », p. 281.
- <sup>73</sup> *Ibid.*, « J'ai écouté les maîtres de l'art moderne », p. 643. Il s'agit ici des propos de Borduas rapportés par Roger Varin dans le journal *Le Salaberry*, 26 octobre 1944, p. 3.
- <sup>74</sup> Jean Fisette dans *Écrits 1*, p. 275, note no. 1.
- <sup>75</sup> *Ibid.*, p. 281, note no. 16.
- <sup>76</sup> Voir au deuxième chapitre, p. 50.
- <sup>77</sup> Jean Fisette dans l'introduction à la troisième partie d'*Écrits 1*, p. 245.
- <sup>78</sup> André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs : 1948-1988*, p. 68.
- <sup>79</sup> *Ibid.*, p. 88.
- <sup>80</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 39. Les italiques sont de Breton.
- <sup>81</sup> Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, « Commentaires sur des mots courants », p. 303-304.
- <sup>82</sup> André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *op. cit.*, p. 67.
- <sup>83</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 24. Les italiques sont de Breton.

## **BORDUAS: CONCLUSION**

Lorsque Borduas découvrit le surréalisme, grâce à l'entremise de gens tels que Maurice Gagnon, Gilles Hénault et François Hertel, il fut fasciné par les possibilités que ce mouvement avait créées pour l'art. Ce que le peintre remarqua en parcourant des ouvrages comme *Minotaure* et *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme* rejoignit parfois ce qu'il avait appris auprès de son ancien maître Ozias Leduc et de ses tout jeunes élèves. En fait, celui qu'on considère souvent comme le chef de file des automatistes québécois partagea de nombreuses ressemblances avec André Breton qui, au moyen de ses écrits, l'introduisit aux notions d'automatisme, de «beauté convulsive» et d'œuvres «non préconçues» en l'invitant à tourner son regard vers l'inconscient. De plus, ils avaient en commun un athéisme inébranlable tout en faisant preuve d'un humanisme intrépide. Pour eux, l'art était un moyen d'approfondir les connaissances sans l'intervention d'un pouvoir transcendant et leur esprit antiacadémique les empêchait d'obéir aux convenances artistiques traditionnelles qu'ils rejetaient ardemment. En outre, bien qu'ils fussent contestataires et engagés à divers degrés socialement et politiquement, Borduas et Breton ont fini tous deux par refuser de mettre leurs œuvres au service des mouvements politiques parce que l'art, à leur avis, devait être libre de toute entrave arbitraire et intéressée.

Toutefois, pareillement à la conclusion d'André-G. Bourassa dans *Surréalisme et littérature québécoise*, je tiens à faire remarquer que même si Borduas et Breton avaient en commun « le même état d'esprit<sup>1</sup> », leurs manières de concevoir l'art se sont souvent opposées. Ainsi, malgré les ressemblances, Borduas était souvent indécis vis-à-vis du surréalisme et ne pouvait y adhérer pleinement. De plus en plus, le peintre automatiste souligna des différences entre ce qu'il appela l'«automatisme surrationnel» et l'«automatisme psychique» de Breton qui, d'après lui, fut dépassé inéluctablement par l'invention québécoise. Ses distinctions portaient surtout sur la spontanéité



(« conséquences ») vis-à-vis de l'intention (« buts »), la non-figuration contre la figuration, la matérialité de l'oeuvre empreinte de la sensibilité de l'artiste et l'intervention active de l'artiste dans sa création par opposition à la neutralité passive.

Dans la conclusion finale du mémoire je me servirai des distinctions et des ressemblances soulignées par Borduas pour établir la définition opératoire de l'automatisme québécois dont je parle dans l'introduction en considérant également les contributions importantes de Fernand Leduc et de Claude Gauvreau. S'ils confirment souvent les convictions de Borduas, Leduc et Gauvreau ont aussi leurs propres idées et ne sont pas toujours d'accord avec lui. De plus, en dépit de sa façon concise d'écrire, Borduas n'exprime pas toujours sa pensée d'une manière claire et ne l'approfondit pas assez. Les divers écrits de Leduc et de Gauvreau, par contre, apportent des précisions précieuses, en particulier ceux de Gauvreau qui, homme de plume, écrivit beaucoup et habilement au sujet de l'automatisme qu'on pratiquait au Québec et qu'il appliqua à la littérature. Mais, avant d'aborder ces considérations littéraires, il faut tenir compte de l'apport non moins important de Leduc qui, à l'instar de Borduas, est<sup>2</sup> peintre et professeur d'art, et qu'on apprécie aussi en tant que « théoricien<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle*, p. 520.

<sup>2</sup> Fernand Leduc et sa femme Thérèse Renaud sont toujours vivants et demeurent actuellement en France.

<sup>3</sup> Il s'agit de l'article de Bernard Teyssède, « Fernand Leduc peintre et théoricien du surréalisme », *La Barre du jour*, no. 17-20 (janvier - août 1969), p. 224 - 270.

## **DEUXIÈME PARTIE**

**FERNAND LEDUC**

## **CHAPITRE QUATRE**

### **RESSEMBLANCES ET DIFFÉRENCES ENTRE LEDUC ET BORDUAS**

#### 4.1 L'influence de Borduas sur Leduc

Pierre Gauvreau présenta Fernand Leduc à Paul-Émile Borduas à l'automne de 1941<sup>1</sup> au moment où les oeuvres de ce dernier prenaient résolument des allures de plus en plus non figuratives. Les deux peintres et professeurs de dessin (Leduc commença à enseigner à la Commission scolaire de Montréal en 1942<sup>2</sup>) avaient sans doute en commun des intérêts et partageaient un penchant pour le vent de modernité en art qui soufflait d'Europe. Borduas semble avoir eu une influence déterminante sur Leduc, sur sa manière de voir et de concevoir l'art. En 1977, ce dernier répond de la façon suivante à André Beaudet qui lui demande ce que le peintre de Saint-Hilaire a représenté pour lui :

Celui que je considère comme un maître m'ayant orienté sur la voie de la créativité et de ses conséquences : l'exigence de la liberté dans toutes les manifestations de la vie<sup>3</sup>.

Toutefois, même s'il le respecte toujours comme maître, Leduc n'est pas le moins du monde un simple apprenti de Borduas. Bien qu'il ait dix ans de moins que celui-ci, Leduc était tout de même avec lui l'un des aînés du regroupement automatiste étant donné non seulement son âge (il est né en 1916 tandis que les autres signataires de *Refus global*, hors Borduas, sont nés entre 1919 et 1927) mais aussi sa formation (il obtint en 1936 un brevet supérieur d'École normale et en 1943 un diplôme d'enseignement du dessin de l'École des beaux-arts<sup>4</sup>). Donc, contrairement aux autres automatistes, il était plus sur un pied d'égalité vis-à-vis du professeur de dessin de l'École du meuble. Loin d'être uniquement un disciple de ce dernier, Leduc avait souvent ses propres idées à propos du surréalisme et de l'automatisme québécois. Pour sa part, Claude Gauvreau, dans trois écrits différents, nous informe que Leduc fut plus qu'un « servile copieur de Borduas<sup>5</sup> ». Par ailleurs, Beaudet nous dit que, souvent, lors des réunions des automatistes à l'atelier du « maître », Leduc se

montrait difficile et contradictoire en insistant pour que Borduas exprimât clairement et précisément ses idées devant ses jeunes «disciples»<sup>6</sup>.

Cette même attitude de contradiction est aussi évidente de temps à autre dans la correspondance importante entre les deux peintres. Ces relations épistolaires sont, en outre, inestimables en ce qui concerne les considérations de la part de Leduc et de Borduas à la fois sur le surréalisme et sur l'automatisme québécois. Elles sont essentielles parce qu'en plus du point de vue du maître automatiste, on lit également celui de Leduc, qui n'est pas toujours pareil, surtout à partir de 1947 quand celui-ci demeurait en France. À mon avis, ces lettres sont aussi importantes que les correspondances Borduas - Claude Gauvreau et Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault, toutes deux essentielles pour des réflexions sur le surréalisme et des définitions de l'automatisme québécois.

#### 4.2 Leduc fut-il le vrai «maître» des automatistes québécois ?

En ce qui concerne l'histoire générale du mouvement automatiste, il est étonnant d'apprendre qu'on attribue souvent à Leduc le rôle d'instigateur principal. Jean-Pierre Duquette, par exemple, le désigne comme l'« âme première<sup>7</sup> » des automatistes québécois entre 1943 et 1947. En novembre 1944, à la suite d'un refus de la Société d'art contemporain de Montréal (Contemporary Art Society) d'exposer quatre de ses oeuvres, Leduc la quitta et exprima peu après à Guy Viau le besoin de former un groupe autonome d'artistes :

Le temps est venu, mon cher Guy, de nous regrouper, de prendre une attitude non équivoque, d'affirmer des positions franches. Il faut former un groupe restreint, intransigeant, respectant l'essentiel de l'oeuvre d'art en exposant en commun. [...] D'autres jeunes se préparent qui renforceront les rangs<sup>8</sup>.

Dans son « Épopée automatiste vue par un cyclope », Claude Gauvreau corrobore cette idée en avançant que ce fut d'abord Leduc qui, inspiré de ses lectures d'André Breton, eut envie de constituer un groupement d'artistes indépendant : « Leduc [...] avait beaucoup lu Breton et c'est lui qui voulait la constitution d'un groupe de peintres autonome situé à la fine pointe de l'évolution et orienté dans un sens unanime<sup>9</sup> ».

Dans ce nouveau collectif d'artistes, que Borduas aurait cru d'abord « prématuré<sup>10</sup> », il est intéressant de noter que Leduc aurait eu originellement l'intention d'assigner au peintre de Saint-Hilaire le rôle « d'une sorte de conseiller qui participerait éventuellement aux expositions des jeunes «comme invité d'honneur»<sup>11</sup> ». Selon Duquette, Leduc aurait été « l'inspirateur » du groupe tandis que le rôle de « catalyseur », et non de « maître », aurait appartenu à Borduas<sup>12</sup>. La fondation du groupement souhaité ne fut pourtant pas immédiate et on constate que Borduas devint de plus en plus le point de mire du mouvement automatiste, surtout après le départ de Leduc pour la France en 1947.

Par ailleurs, Ray Ellenwood, ainsi que d'autres qui se sont penchés sur l'histoire de l'automatisme québécois, souligne qu'il existait d'abord deux groupes distincts qui, à la longue, se sont joints pour fonder le rassemblement d'artistes, d'écrivains, de danseuses, etc., que nous connaissons aujourd'hui sous le nom d'automatistes. Il décrit en fait deux « noyaux ». D'un côté il y avait Bruno Cormier, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, les soeurs Renaud (Thérèse, future épouse de Leduc, Jeanne et Louise) et Françoise Sullivan ; d'un autre côté se réunissaient autour de Borduas Marcel Barbeau, Roger Fauteux, Maurice Perron, Jean-Paul Riopelle et Guy Viau<sup>13</sup>. D'après Ellenwood, cela aurait été la force catalytique (« catalyzing force ») de Borduas qui aurait entraîné la fusion des deux noyaux. Bernard Teyssède, en revanche, propose que c'étaient Rémi-Paul Forgues, Claude Gauvreau et Jean-Paul Mousseau qui, en les fréquentant tous deux, reliaient les deux groupements<sup>14</sup>.

De surcroît, on suggère parfois que l'idée même de rédiger un manifeste revient premièrement à Leduc. Pour leur part, André-G. Bourassa et Gilles Lapointe écrivent que « c'est dans l'atelier de Fernand Leduc, que fréquentent régulièrement Bruno Cormier et le poète Rémi-Paul Forgues, que germe pour la première fois, dès 1945, l'idée de rédiger un manifeste<sup>15</sup> ». Dans son entrevue avec Lise Gauvin, le peintre insiste cependant sur les sources collectives de *Refus global* et ne s'attribue pas le mérite d'en être le seul à l'origine :

Le manifeste est venu de l'ensemble des propositions, des constatations que nous faisons entre nous, des questions qu'on se posait sur la vie, sur le comportement à avoir dans la vie. C'est tout simple. De 1943 à 1948, tout cela s'est étoffé, il y a eu des prises de position non seulement à la campagne mais aussi en ville, à Montréal chez Borduas. Le manifeste proprement dit a été écrit chez Borduas à Montréal, dans son atelier rue Napoléon<sup>16</sup>.

Il semble donc qu'il n'y ait pas eu de rivalité entre Borduas et Leduc et que ce dernier n'ait jamais cherché à s'établir comme chef des automatistes ; Duquette insiste beaucoup là-dessus en parlant d'une « fable de rivalité<sup>17</sup> » entre les deux. Encore une fois, dans son entretien avec Gauvin, le peintre ne se présente - s'agit-il de modestie ? - ni comme théoricien ni comme chef de file d'égal à égal avec Borduas. Malgré les différends qui eurent lieu entre les deux, Leduc est toujours respectueux à l'endroit de Borduas et lui attribue l'honneur d'être à la source de l'éclatement automatiste :

Les automatistes ne sont pas apparus comme ça, par miracle : le climat de l'époque provoquait ce genre de manifestation. La pression politique et cléricale était tellement forte qu'il fallait bien que la vapeur fasse sauter le couvercle. Il fallait qu'un jour ou l'autre quelque chose éclate, et il fallait bien que quelqu'un provoque cet éclatement. Celui-là a été Paul-Émile Borduas qui avait une très forte conscience de sa liberté fondamentale et qui a communiqué ce sentiment de liberté à son entourage, et puis tout cela a rayonné<sup>18</sup>.



En somme, on a affaire ici à deux esprits indépendants qui, même s'ils partageaient des idées semblables concernant l'art, n'étaient pas toujours d'accord. En le citant comme son unique influence, Leduc veut nous faire comprendre néanmoins qu'il n'admet pas un dévouement excessif à l'endroit de Borduas :

Des influences...personnellement, je n'en vois qu'une : Paul-Émile Borduas, mais il ne m'a pas appris à peindre, il m'a appris à vivre. Il m'a appris le comportement que tout artiste doit avoir dans l'élaboration d'une oeuvre, et cela débouche nécessairement sur la liberté fondamentale.[...]

Cela dit, il y a quand même entre Borduas et moi des divergences. Quand je reconnais toute la dette que j'ai à son égard, je ne dis pas « Saint Borduas ! ». Je dis qu'il a été pour moi la pierre d'achoppement qui m'a permis de sortir de l'académisme conventionnel et de toutes les ornières dans lesquelles je me trouvais dans la société montréalaise de cette époque. Voilà ce que je lui dois, quelles que soient les divergences que j'ai pu avoir plus tard<sup>19</sup>.

Avant d'étudier de près ces divergences, regardons d'abord les ressemblances qui se manifestent entre Leduc et Borduas.

#### 4.3 Des ressemblances entre Leduc et Borduas

En plus de l'influence du surréalisme qu'ils subirent, Fernand Leduc et Paul-Émile Borduas avaient en commun plusieurs principes qui sont propres à l'automatisme québécois : l'antiacadémisme, la sensibilité, la spontanéité et le dépassement, entre autres. Comme Leduc nous le dit lui-même, Borduas lui a « appris à vivre » et ils étaient animés tous deux d'un même esprit contestataire et novateur. Dans ses textes qui précèdent la publication de *Refus global*, on constate

chez Leduc une animation révolutionnaire qui annonce celle du manifeste automatiste. Par exemple, nous lisons dans le texte « Toute conscience nouvelle... » (1946), destiné originellement à présenter une revue automatiste jamais réalisée, le passage incendiaire suivant :

Nous avons foi dans la jeunesse parce qu'elle est essentiellement non conformiste, exubérante et ennemie du juste milieu. Comme elle, c'est dans l'excès que nous retrouvons notre équilibre. Nous faisons appel à toutes les forces généreuses pour opposer la passion à l'ordre, la fierté à la servitude, le désintéressement au calcul et redonner à tous l'audace de la spontanéité pour la conquête de l'inconnu.

Notre attitude commune peut se définir par la prédominance que nous accordons en toute chose

au désir sur la possession,  
au rêve sur l'apparente réalité,  
au mouvement sur la stabilité,  
à l'aventure sur le cloître,  
à la liberté sur l'oppression,  
à la révolution sur l'état actuel<sup>20</sup> !

En outre, le court texte « Qu'on le veuille ou non... » (Annexe 2), qui date de 1948 et qui clôt *Refus global*, fait écho aux paroles révolutionnaires de Borduas qui ouvrent le manifeste. Et bien que Leduc abandonne de plus en plus son ton emporté après la période paroxystique du mouvement automatiste, l'esprit de *Refus global* infuse au moins jusqu'en 1950 ses écrits ; en témoigne « Persistance dans le refus » (Annexe 3) qui était censé, d'après André Beaudet<sup>21</sup>, faire partie d'un carton d'invitation d'une exposition à Paris présentant les oeuvres de Leduc et de Jean-Paul Riopelle. Malgré ce texte, il est évident que des différences entre Leduc et Borduas commençaient à se manifester clairement peu après la parution du manifeste automatiste en août 1948.

#### 4.4 Des différences entre Leduc et Borduas

En dépit de la parenté d'esprit évidente entre les deux peintres, des différends sont peu à peu apparus. En France, éloigné de ses collègues automatistes et des retentissements de *Refus global*, Leduc changea de cap. Dans une lettre datée du 13 décembre 1948 qu'il adresse à Borduas (André Beaudet souligne aussi l'importance de cette lettre<sup>22</sup>), se manifestent déjà des différences importantes entre Leduc et Borduas vis-à-vis de l'automatisme québécois. Il est à noter que l'incipit même de cette missive paraît présager la distance qui éloignera les deux hommes : « Bien que j'imagine certaines difficultés qui vous assaillent depuis la publication du *Manifeste*, je ne sais cependant pas comment interpréter le long silence qui nous sépare [...] »<sup>23</sup>. À la lumière de l'oeuvre de Raymond Abellio, écrivain et philosophe français, qu'il venait de découvrir et dont les recherches spirituelles et cosmogoniques l'ont fortement marqué, Leduc remet en question dans sa lettre les fondements du manifeste qu'il a récemment signé : « Automatisme-surrationalnel, désir, passion sensible, magie, autant de termes, il me semble, à réviser<sup>24</sup> ». Plus tard, il dira à Jean-Pierre Duquette :

Peu après [la sortie de *Refus global*], d'ailleurs, j'écrivis de Paris à Borduas en faisant une lecture critique de notre texte. Je venais de découvrir la pensée d'Abellio : pensée spiritualiste qui devait faire hausser les épaules à Borduas... Mais je voyais maintenant la pseudophilosophie contenue dans le *Refus global*, et j'éprouvais le besoin de définir précisément les termes que nous avions utilisés. J'avais été séduit par la cosmogonie d'Abellio, et cela coïncidait pour moi avec le besoin d'approfondir une nouvelle conformation du monde, un ordre global dont l'homme serait partie intégrante. J'étais à la recherche d'un point de vue supérieur. C'est dans cet état d'esprit que je fis la critique du *Refus*, à quoi Borduas réagit très froidement<sup>25</sup>.

#### 4.4.1 La remise en question de certains termes

L'expression que Leduc remettait le plus en question était « automatisme surrationnel », dont Borduas se servait pour démarquer l'automatisme québécois du surréalisme, parce que dualiste. « Tous les dualismes doivent disparaître<sup>26</sup> », écrivit-il au maître automatiste en décembre 1948. Borduas voulait concilier deux notions - l'automatisme et le surrationnel - qui étaient, d'après Leduc, inconciliables. Le terme « surrationnel », seul, à son avis, était suffisant :

L'automatisme, agent d'exécution dans notre activité picturale, est d'ordre rationnel, et ne peut être qu'une manière de tenir le pinceau, la plume, etc., alors que le surrationnel est la qualité spirituelle organisatrice de l'activité même.

L'automatisme par essence individuel, mental, ne peut être qualifié de surrationnel.

Le surrationnel est d'ordre supra-conscient, l'automatisme d'ordre inconscient.

Automatisme-surrationnel est donc impropre parce que dualiste.

S'il faut une appellation, surrationnel se suffit, il me semble ; il nous conduit au domaine de l'esprit, de la conscience, de la révélation<sup>27</sup>.

À Jean-Pierre Duquette, Leduc explique que, pour lui, « le sur-rationnel [sic] devenait le point de départ, et l'automatisme le procédé d'exécution<sup>28</sup> ». Dans une lettre datée du 4 janvier 1949, Borduas, qui n'était pas d'accord avec Leduc quant à l'incompatibilité des deux termes, répond à sa critique de l'expression « automatisme surrationnel » de la manière suivante :

[Je] vous dirai qu'ici [au Québec] « automatisme » a un autre sens que celui donné là-bas [en France]. Pour nous il est synonyme de dynamisme. Convenant aussi bien à qualifier le mouvement spontané de la foule que l'action passionnée individuelle. Synonyme d'un dynamisme s'appuyant sur une familiarité de

conscience. D'où la possibilité d'un fruit dépassant les limites rationnelles. Limites momentanées, car, pour moi, « surrationnel » est l'effort vers la rationalisation d'un objet non encore rationalisé<sup>29</sup>.

Leduc poursuit sa critique en exprimant sa désapprobation, d'un ton moqueur même, de l'usage qu'on fit du mot « sensible » dans *Refus global* :

L'impropriété du terme « sensible » dans le sens extra-entendu que nous lui avons donné est déjà apparue. Nous n'avons pas pu nous départir du malaise et de la confusion de tourner en rond en définissant « sensible » par « sensible » avec des hauteurs différentes. - « *Sensible* » : qui réagit généreusement aux perceptions « *sensibles* »<sup>30</sup>.

D'ailleurs, Leduc met en doute l'emploi des termes « désir » et « passion » :

Ainsi, par opposition à l'ambiance moralisante qui nous écrase, nous avons cru devoir nous appuyer sur le « désir » et la « passion » en donnant à ces termes un sens de plus en plus étendu sans nous rendre compte qu'il s'agissait plutôt que de désir et de passion d'une aspiration supérieure (un appel à l'esprit) de notre être vers l'unité. Désir et passion sont les compléments nihilistes des masses entraînées par le courant d'une morale utilitaire, par conséquent involutive. Ils ne les dépassent pas<sup>31</sup>.

On constate dans cette dernière citation deux notions essentielles, « esprit » et « unité », qui, en s'établissant désormais dans la pensée de Leduc, écarteront à jamais ce dernier de *Refus global* et de l'automatisme québécois. En fait, à partir de cette époque, les écrits de Fernand Leduc, hors, bien sûr, ses textes et entrevues rétrospectifs, ne nous intéressent plus en ce qui concerne une définition de l'automatisme qu'on pratiquait au Québec.

#### 4.4.2 Le spiritualisme retrouvé

Je ne crois pas que Leduc, lorsqu'il abandonna les Frères Maristes en 1939 afin de continuer ses études à l'École des Beaux-arts de Montréal, ait renoncé entièrement à Dieu et aux notions spirituelles, en dépit d'une « crise de mysticisme » que mentionne brièvement Duquette<sup>32</sup>. Par la découverte de l'oeuvre d'Abellio, ses croyances ont été de nouveau affirmées. Dans sa lettre du 13 décembre 1948, le peintre québécois, émigré en France, souligne l'importance de l'aspect spirituel d'une oeuvre :

Créer, c'est manifester à partir de l'homme inférieur. L'oeuvre est le microcosme d'un cycle complet de manifestation. Du pouvoir spirituel de son auteur, manifesté dans la matière, elle devient pour le spectateur - acteur puissance formelle qui ramène à l'esprit.

La qualité primordiale de l'oeuvre est spirituelle ! C'est véritablement un pouvoir<sup>33</sup>.

Par surcroît, Leduc fait mention des « trésors réels du catholicisme », ce qui aurait certainement stupéfait, sinon estomaqué Borduas (qui, par ailleurs, souffrait d'ulcères):

[Les] trésors réels du catholicisme occidental autour desquels se reforme l'épicentre spirituel du monde ne seront entièrement livrés qu'après l'écartèlement entrepris entre l'orthodoxie (support des masses prolétariennes) et les religions chrétiennes (scientistes américains) pseudo - ésotériques et moralisantes<sup>34</sup>.

Il s'agit ici d'un changement de ton considérable étant donné que, dans une lettre datée du premier avril 1948, Leduc venait de dénoncer, entre autres choses, les « faillites accumulées de la religion jalouse et despotique<sup>35</sup> ».

Il est évident que Borduas supportait mal le spiritualisme qu'il remarqua dans les missives de Leduc et il n'hésita pas à le lui faire savoir dans ses réponses. Adepte strict du matérialisme, il ne pouvait accepter l'existence de l'esprit. Dans sa lettre datée du 4 janvier 1949, Borduas écrit : « Je ne vois plus deux essences MATIÈRE, ESPRIT ; mais que des quantités diverses de finesse de la matière. De la matière dont les limites nous échappent - mystère-objectif<sup>36</sup> ». Dans ses lettres suivantes, Borduas approfondit ses commentaires sur les idées spirituelles de Leduc. Par exemple, il écrit le 6 janvier 1949 :

SPIRITUALITÉ ? Ce mot m'inquiète : vieille habitude de sortir l'homme à la rencontre de Dieu, des anges et de tous les tourments passés. Ce mot est plein à craquer des rêves millénaires. Il me masque les mystères objectifs. Je lui préfère celui-ci, qui a son commencement et sa fin en l'homme, petit frère de tout ce qui soit ; mot plein de substance et d'action, vous sursauterez ! AUTOMATISME<sup>37</sup>.

L'écart n'a jamais été si grand entre les deux peintres et anciens confrères automatistes.

#### 4.4.3 Le souci de l'ordre

À mon avis, les retrouvailles spirituelles qui sont évidentes chez Leduc font partie d'une préoccupation également déterminante qui l'écartera à jamais de Borduas et des préceptes automatistes : l'ordre. Nous avons déjà vu, par exemple, que, séduit par la pensée d'Abellio, il éprouvait le « besoin d'approfondir une nouvelle conformation du monde, un ordre global dont l'homme serait partie intégrante<sup>38</sup> ». Au sujet de son éloignement de l'automatisme québécois, Leduc dit :

Je serai l'un des premiers [...] à m'éloigner de « l'accident » automatiste dans ma peinture. Par nécessité profonde, par besoin. Je peux vivre par ailleurs des explosions d'intensité, les exprimer : lutter, tout bousculer, pour réorganiser ensuite...Le travail de l'artiste, comme je l'exprimais alors, s'opère dans un « équilibre en perpétuel renouvellement ». Parlant de « l'art sans artifice » de Borduas, j'en soulignais « l'ordre, la proportion, l'équilibre, la nuance » [...] [T]andis que d'autres allaient dès lors vers l'éclatement de la forme, je suis venu graduellement au rassemblement des tâches au profit de la forme, dans un processus d'organisation plus consciente. La spontanéité avait toujours son rôle à jouer, mais dans le sens de la spontanéité la plus immédiate de la réponse au désir du moment. J'allais peu à peu vers un monde d'organisation de la forme<sup>39</sup>.

On note que les aspects empiriques ne sont pas éliminés coûte que coûte de sa pensée esthétique mais se voient plutôt circonscrits par le désir d'établir un équilibre entre la spontanéité et l'agencement ordonné dans une oeuvre d'art. Dans un catalogue qui accompagna l'exposition « Art abstrait » à l'École des beaux-arts de Montréal du 12 au 27 janvier 1959, Leduc annonce effectivement la nécessité de circonscrire la spontanéité et le hasard, ce qui va tout à fait à l'encontre des objectifs de l'automatisme québécois : « Après avoir magnifié la spontanéité jusqu'au paroxysme du jaillissement, force nous est de la restituer dans ses limites propres et de reconnaître le bien-fondé de cette assertion de Baudelaire : « il n'y a pas de hasard en art »<sup>40</sup> ».

Toutefois, si elle se manifeste clairement à partir de 1948, cette préoccupation de l'ordre chez Leduc est néanmoins évidente par endroits dans quelques écrits qui précèdent *Refus global*. Par exemple, et comme le remarquent aussi Jean-Pierre Duquette et Bernard Teyssède, son intérêt pour l'agencement rationnel apparaît aussi tôt qu'en 1943 dans l'article du peintre intitulé « Borduas, de la joie de peindre...la joie de vivre » publié dans le *Quartier latin* : « En peinture », écrit Leduc, « il y a les créateurs : ceux qui construisent, qui ordonnent par le dedans, dans le sens de la vie. Eux seuls sont peintres<sup>41</sup> ». Il est intéressant, par ailleurs, de noter que ces propos en faveur de l'ordre dans l'art se trouvent dans un article au sujet de Borduas, alors en plein automatisme. Dans son



article « Vincent Van Gogh à l'exposition des maîtres de la peinture hollandaise » du 11 février 1944, il est question d'unir aux caprices de l'inconscient la stabilité de la raison. Cela, évidemment, va à l'encontre de la spontanéité prônée par Borduas : « Il ne saurait y avoir de vie complète sans la collaboration efficace de notre inconscient et de notre raison ; ne remettons pas à plus tard la tâche ardue mais nécessaire de tendre vers l'accord harmonieux de nos facultés secrètes avec nos moyens lucides<sup>42</sup> ».

De telles réflexions n'ont pas empêché Leduc de s'embarquer pendant un certain temps dans l'aventure automatiste mais elles devaient être cependant toujours présentes dans son esprit et, à la suite de *Refus global*, elles se sont affirmées avec vigueur. Bien que ses tableaux après 1948 fissent voir encore des traits non anecdotiques et non figuratifs, qui naguère se sont inspirés en grande partie de la formule « la conséquence est plus importante que le but », les recherches de Leduc furent désormais plus systématiques en portant de plus en plus sur des aspects formels. Pour étudier lucidement les questions concernant l'espace, le volume et la lumière, Leduc était obligé de se détourner de l'expression purement automatique de l'inconscient. Ses études, tout à fait rationnelles, l'ont amené ainsi à dépasser l'automatisme québécois.

#### 4.4.4 Le dépassement de l'automatisme québécois

« [A]vec la parution du *Refus*, l'automatisme était révolu pour moi<sup>43</sup> », dit Fernand Leduc, sans équivoque, à Jean-Pierre Duquette. Sa remise en question du manifeste marque effectivement son dépassement de l'automatisme québécois. De retour à Montréal en 1954, Leduc fit la critique d'une exposition de Borduas à la galerie Agnès Lefort. Dans la citation suivante, dont rend également compte Duquette dans *Fernand Leduc*<sup>44</sup>, l'ancien automatiste remet en question le « refus » qui se manifestait encore dans les dernières oeuvres de Borduas :

Pour moi, [Borduas] reste fidèle à son instinct de révolte et de refus ; refus de l'image, refus de l'objet qui la rappelle, refus de l'intention qui puisse animer la forme, refus de cette forme dans l'éparpillement infini des taches, refus même (à mon sens utopique) de toute trace de présence psychique dans la tache<sup>45</sup>.

En 1977, Leduc dit à André Beaudet qu'aux alentours de 1955 il voulait atteindre un « rassemblement conduisant à un ordre formel » qui s'opposerait à « l'éclatement total de la tache » présent dans les oeuvres de Borduas<sup>46</sup>.

Toutefois, dans un texte inédit qui date de 1954 environ et que Beaudet ne manque pas d'inclure dans *Vers les îles de lumière*, Leduc est moins catégorique en ce qui concerne son opposition au désordre qui se manifestait dans l'oeuvre de Borduas. Dans « Art de refus...art d'acceptation », il présente deux démarches contemporaines des arts : d'un côté, un « art de refus » et une « anarchie destructrice de la forme » ; de l'autre, un « art d'acceptation » et « une vision hiérarchique du monde<sup>47</sup> ». Nous savons qu'entre « l'éclatement anarchique de la forme [et] sa plénitude symbolique<sup>48</sup> », Leduc opte, lui, pour cette dernière. Mais, au moins dans ce texte, il accepte néanmoins l'existence des deux. De plus, leur rencontre était nécessaire, d'après lui, pour qu'ils s'épanouissent aussi bien l'un que l'autre. Il n'est pas question ici de querelles entre deux camps qui sont en désaccord et où l'un cherche à l'emporter sur l'autre. Je ne suis donc pas d'accord avec André Beaudet lorsqu'il conclut que Leduc s'est opposé « absolument à la trajectoire «catastrophique» de Borduas et de Gauvreau<sup>49</sup> ». Oui, l'ancien automatiste préférait l'ordre au désordre, la hiérarchie à l'anarchie, l'harmonie au chaos, mais dans ce texte il ne rejette pas carrément la voie que Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau ont choisi de parcourir : « Entre l'exaspération de l'éclatement final, et la sérénité du symbole informé, il y a place pour mille cheminements. Une riche moisson nous est promise », nous dit en effet Leduc<sup>50</sup>.

En fin de compte, malgré les différends que nous venons de remarquer entre Fernand Leduc et Paul-Émile Borduas, il ne faut pas oublier que Leduc, de 1941 à 1948, a joué un rôle important au sein du mouvement automatiste. Bien qu'on s'aperçoive de quelques divergences de temps à autre dans ses écrits qui précèdent *Refus global*, elles ne se manifestent vraiment qu'après la parution du manifeste, lorsque Leduc, installé en France et sous de nouvelles influences, s'éloigna définitivement de l'automatisme québécois. Maintenant, il est important de considérer comment le peintre, à l'instar de Borduas, s'est intéressé au surréalisme et comment ses pensées sur l'art sont souvent nées de sa critique de Breton.

<sup>1</sup> D'après la chronologie établie dans Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, p. 30.

<sup>2</sup> Ray Ellenwood, *Eggregore : The Montréal Automatist Movement*, p. 54.

<sup>3</sup> Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. xxv.

<sup>4</sup> *Ibid.*, « Repères biographiques », p. xxix.

<sup>5</sup> Voici trois citations où Gauvreau défend Leduc contre des accusations de plagiat vis-à-vis de Borduas :

« Après Borduas, [Leduc] fut le premier à expérimenter l'automatisme. Comme Borduas et lui étaient les deux seuls automatistes, on accusa Leduc d'être un servile copieur de Borduas. Ce fut une rude épreuve pour lui. Travailleur laborieux, patient, il fut toujours d'une extrême rigueur envers lui-même. » Dans Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, *Correspondance 1949-1950 Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault*, p. 362.

« Je me souviens parfaitement des années noires de Fernand à Montréal, il y a quelques années : il était le premier peintre, après Borduas, à éprouver l'attrayante nécessité de la discipline surrationnelle ; on le qualifiait couramment d'imitateur de Borduas.

Cette injustice était la perpétuelle épreuve de Leduc, ce rigoureux et lent chercheur, si intransigeant, si méticuleux, si impitoyable envers lui-même.

Au moment de son départ pour l'Europe, cette persistante humiliation commençait à se résorber. Pourtant, j'ai aujourd'hui la durable impression que justice n'a jamais été encore entièrement accordée ici à Fernand Leduc ». Dans Claude Gauvreau (1950), « Interview transatlantique du peintre Fernand Leduc », *Le Haut-parleur*, 30 juillet, p. 5. Cet article se trouve aussi dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 152.

« Fernand, qui était le plus âgé des jeunes du groupe, fut le premier à faire sienne carrément la discipline créatrice de Borduas. On le traita injustement de plagiaire ; il ne faisait que reconnaître lucidement les nécessités les plus urgentes de l'heure. » Dans Claude Gauvreau (1969), « Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 53. Ce texte se trouve également dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 40-41.

<sup>6</sup> André Beaudet dans la présentation de *Vers des îles de lumière.*, p. vii.

<sup>7</sup> Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, p. 17.

<sup>8</sup> Fernand Leduc dans une lettre à Guy Viau datée du 22 novembre 1944 et citée dans *ibid.*, p. 35.

<sup>9</sup> Claude Gauvreau (1969), « Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 59. Dans *Écrits sur l'art*, p. 45.

<sup>10</sup> Bernard Teyssède (1969), « Fernand Leduc : Peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 247.

<sup>11</sup> Jean-Pierre Duquette, *op. cit.*, p. 36.

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

<sup>13</sup> Ray Ellenwood, *op. cit.*, p. 56.

<sup>14</sup> Bernard Teyssède, *op. cit.*, p. 253.

<sup>15</sup> André-G. Bourassa et Gilles Lapointe dans la présentation de Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 20.

<sup>16</sup> Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, p. 27-28.

<sup>17</sup> Jean-Pierre Duquette, *op. cit.*, p. 17.

<sup>18</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 22.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 111, 114.

<sup>20</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « Toute conscience nouvelle... », p. 33.

- 
- <sup>21</sup> André Beaudet dans *Vers des îles de lumière.*, p. 262, note no. 274.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 248, note no. 184.
- <sup>23</sup> Lettre du 13 décembre 1948 de Fernand Leduc à Paul-Émile Borduas, dans *ibid.*, p. 95. Les italiques sont de Leduc.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 96.
- <sup>25</sup> Jean-Pierre Duquette (1976), « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies », *Voix et images*, vol. 1, no. 2, p. 9. Cette entrevue se trouve aussi dans *Vers des îles de lumière.*, p. 200-201.
- <sup>26</sup> Lettre du 13 décembre 1948 de Fernand Leduc à Paul-Émile Borduas, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 98.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 103.
- <sup>28</sup> Jean-Pierre Duquette, *op. cit.*, p. 9. Dans *Vers les îles de lumière*, p. 201.
- <sup>29</sup> Lettre du 4 janvier 1949 de Paul-Émile Borduas à Fernand Leduc, dans Fernand Leduc, *op. cit.* p. 251, note no. 219.
- <sup>30</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 103. Les italiques sont de Leduc.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 101.
- <sup>32</sup> Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, p. 22.
- <sup>33</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 104.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 97.
- <sup>35</sup> Lettre du premier avril 1948 de Fernand Leduc à Paul-Émile Borduas, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 88.
- <sup>36</sup> Lettre du 4 janvier 1949 de Paul-Émile Borduas à Fernand Leduc, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 251, note no. 219. Les italiques et les majuscules sont de Borduas.
- <sup>37</sup> Lettre du 6 janvier 1949 de Paul-Émile Borduas à Fernand Leduc citée dans LEDUC, Fernand, *op. cit.*, p. 252, note no. 223. Les majuscules sont de Borduas.
- <sup>38</sup> Voir dans ce chapitre, page 98.
- <sup>39</sup> Jean-Pierre Duquette, « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies », *op. cit.*, p. 5, 9. Dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 196, 201.
- <sup>40</sup> Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, p. 99.
- <sup>41</sup> Fernand Leduc (1943). « Borduas, de la joie de peindre...la joie de vivre », *Le Quartier latin*, 17 décembre, p. 4. Cet article se trouve aussi dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 13.
- <sup>42</sup> *Idem*(1944), « Vincent Van Gogh à l'exposition des maîtres de la peinture hollandaise », *Le Quartier latin*, 11 février, p. 5. Cet article se trouve aussi dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 21.
- <sup>43</sup> Jean-Pierre Duquette, « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies », *op. cit.*, p. 9. Dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 200.
- <sup>44</sup> Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, p. 77.
- <sup>45</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « En route... », p. 148.
- <sup>46</sup> *Ibid.*, p. xxv.
- <sup>47</sup> *Ibid.*, « Art de refus...art d'acceptation », p. 146.
- <sup>48</sup> *Ibid.*, p. 147.
- <sup>49</sup> *Ibid.*, p. viii. Les italiques sont de moi.
- <sup>50</sup> *Ibid.*, p. 147.

## **CHAPITRE CINQ**

### **LEDUC : LES INFLUENCES SURREALISTES**

### 5.1 L'influence du surréalisme sur Leduc

Contrairement à ce qu'on est en mesure de savoir au sujet de Paul-Émile Borduas, la découverte du surréalisme par Fernand Leduc est beaucoup moins documentée. On ne peut donc déterminer avec certitude depuis quand datent ses connaissances du mouvement et des écrits d'André Breton. Précèdent-elles sa première rencontre avec Borduas en 1941 ? On ne sait exactement mais il est évident qu'ils connaissaient tous deux les revues *Minotaure* et *VVV* dont Leduc fait mention dans son court texte inédit, « Le Surréalisme », écrit en 1946<sup>1</sup>.

Toutefois, dans ce même texte, Leduc mentionne aussi deux autres revues surréalistes - *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la révolution* - en plus de l'ouvrage *Champs magnétiques*<sup>2</sup>. Il est possible que Borduas en fût au courant mais ces publications ne figurent pas dans ses écrits et aucune étude jusqu'à présent n'a décelé s'il en a eu connaissance dans les années 1940. En outre, Leduc cite mot à mot les deux définitions célèbres du surréalisme qui se trouvent dans le premier *Manifeste du surréalisme*<sup>3</sup>. Il est intéressant de noter cependant que Leduc connaissait le manifeste de Breton depuis au moins 1946 tandis que Borduas, selon Claude Gauvreau, ne l'aurait lu qu'après 1948<sup>4</sup>. Étant donné l'intimité qui régnait parmi les automatistes, il est étonnant que Borduas n'ait pas connu ce texte important par l'intermédiaire de Leduc. De même, on peut avancer que, vraisemblablement, ce dernier n'ignorait pas des ouvrages tels que *Nadja*, *L'Amour fou* et *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme* dont Borduas avait connaissance.

Dans « Le surréalisme », il est clair que Leduc connaissait bien le mouvement dont André Breton fut le chef de file : les écrivains et les peintres principaux, l'histoire du mouvement, ses buts, ses fondements et ses techniques. En fait, on se rend compte en lisant ce texte que Leduc mérite bien le titre de « théoricien du surréalisme » que lui confère Bernard Teyssède en 1969<sup>5</sup>. Nulle part dans les

écrits de Borduas ne sont évidentes de pareilles connaissances nombreuses et précises du surréalisme. Par ailleurs, Leduc est le seul de Borduas et de Claude Gauvreau à avoir été en contact avec André Breton : il lui écrit lorsque ce dernier demeurait aux États-Unis et le rencontra à New York en 1945 et à Paris en 1947.

On peut conclure que Leduc, dans les années 1940, s'est intéressé beaucoup au surréalisme et a cherché à le faire connaître auprès d'autrui en écrivant « Le Surréalisme ». Malheureusement, nos connaissances sont limitées quant à l'influence des ouvrages surréalistes sur le peintre et sur son oeuvre. S'agit-il, au même degré que Borduas vis-à-vis du « Château étoilé », d'un « coup de foudre » ? On ne sait pas. Il y a certes des ressemblances entre le peintre québécois et l'écrivain français mais il existe également des différences importantes entre les deux qui nous obligent à remettre en question l'ampleur de l'influence du surréalisme sur Leduc.

## 5.2 Des ressemblances entre Leduc et Breton

Comme les influences surréalistes sur Fernand Leduc, les ressemblances entre le peintre et André Breton sont peu documentées. Dans les écrits de Paul-Émile Borduas et Claude Gauvreau, par contre, la parenté entre l'automatisme québécois et le surréalisme se manifeste plus souvent. Il est vrai que les écrits de ces deux derniers sont beaucoup plus volumineux que ceux de Leduc mais cette différence est tout de même étonnante dans la mesure où le surréalisme servit, jusqu'à un certain point, d'inspiration initiale aux automatistes avant que ceux-ci ne cherchent à s'en distinguer. Leduc dit lui-même à Lise Gauvin : « [...] le surréalisme me paraissait le seul mouvement méritant notre enthousiasme, notre adhésion, et toute notre attention<sup>6</sup> ». On verra pourtant que l'attention de Leduc est tournée plus souvent vers les distinctions que vers les ressemblances entre son oeuvre et le



surréalisme. Par ailleurs, ces ressemblances s'avèrent parfois éphémères dans ce sens que Leduc, comme nous l'avons vu au premier chapitre, changea de cap en misant de plus en plus sur l'ordre et la raison dans ses oeuvres.

### 5.2.1 Le regard sur l'inconscient et la spontanéité

Comme dans le cas de Borduas, Leduc croyait avec Breton à l'importance du regard tourné vers l'inconscient. On ne peut déterminer jusqu'à quel point chez le peintre l'idée de plonger dans l'inconscient s'est inspirée d'une connaissance de Freud ou de la psychologie en général mais, dans « Le surréalisme », Leduc constate que le mouvement que menait Breton s'appuyait, entre autres choses, sur « [...] les plus récentes données de la science psychique apportées par Sigmund Freud<sup>7</sup> ». On a déjà vu néanmoins que s'il s'éprit de l'idée de fouiller les tréfonds de l'inconscient, Breton remit en question de temps à autre la psychanalyse elle-même dont il retenait avant tout la notion d'espace psychique. Il déclare dans *Nadja* :

[Qu'on] n'en [déduise] pas immédiatement que je suis, en tout et pour tout, justiciable de la psychanalyse, méthode que j'estime et dont je pense qu'elle ne vise à rien moins qu'à expulser l'homme de lui-même, et dont j'attends d'autres exploits que des exploits d'huissier<sup>8</sup>.

Chez Leduc, on constate un intérêt pour l'exploration de l'inconscient mais sans référence explicite à la psychanalyse. Au sujet de la peinture, par exemple, il écrit :

La seule chose que nous sommes en droit d'en attendre est un contact viril et profond qui nous oblige à quitter le monde superficiel et à faire le plongeon dans la nuit noire de l'être, [à] explorer les tréfonds ignorés du moi, [à] en sortir plus forts, plus grands, ennoblis au contact de la vie<sup>9</sup>.

Afin d'atteindre ces tréfonds de l'inconscient, il est nécessaire de s'adonner à la spontanéité qui s'avère pour Leduc, avant *Refus global*, une condition essentielle dans son oeuvre. Par exemple, dans « Toute conscience nouvelle... », il propose de « redonner à tous l'audace de la spontanéité pour la conquête de l'inconnu<sup>10</sup> ». Dans son entrevue avec Lise Gauvin, Leduc tient toujours d'une certaine manière au jeu du hasard bien que ceci ne ressemble pas nécessairement au « hasard objectif » tel que défini par Breton :

Je ne sais pas ce qu'est le « hasard objectif » dont parlait le surréalisme. Celui qui m'intéresse est une rencontre fortuite qui produit un choc en vous et qui vous stimule. [...] Il y a dans la vie des circonstances qui vous choquent, mais il faut peut-être aussi que vous soyez prêt à les accueillir, que vous soyez disponible. Une certaine disponibilité fait que des éléments sans importance en prennent une très grande et bouleversent complètement votre orientation, votre vie<sup>11</sup>.

À la spontanéité, au hasard, s'ajoute conséquemment, même nécessairement, un esprit antiacadémique qui se méfie de toute entrave qui nuit à la création d'oeuvres originales et libres.

### 5.2.2 L'antiacadémisme et l'antirationalisme

L'antiacadémisme, qu'on voit se manifester dans les écrits de Borduas, n'est pas moins évident chez Leduc. L'académisme, d'après ce dernier, a tendance à nous aliéner de nous-mêmes, de notre vraie nature, et « n'offre qu'un arrêt de la personnalité paré de faux atours<sup>12</sup> ». À son avis, le *Refus global* est un refus des institutions académiques et religieuses qui nuisaient à la « liberté fondamentale » de l'artiste nécessaire à la création :

C'était le refus des institutions telles qu'elles étaient, c'est-à-dire de l'académisme, de la religion telle qu'elle était enseignée, enfin du côté figé des institutions, aussi bien civiles que religieuses. [...]

Dans nos réunions, dans nos conversations, il fallait quand même se rendre à cette évidence : ce n'est pas possible, ce qu'on nous enseigne là, c'est conventionnel, ça n'a rien à voir avec le désir de l'homme, avec la nécessité de vivre, avec la liberté personnelle, cette liberté fondamentale que nous étions arrivés à découvrir simplement dans la créativité<sup>13</sup>.

Ce refus est semblable en quelque sorte à celui de Breton qui déclare dans le deuxième *Manifeste du surréalisme* : « [...] nous ne voulons rien avoir de commun avec les petits ni avec les grands épargnants de l'esprit<sup>14</sup> ». Par ailleurs, le chef de file des surréalistes, dans sa conférence *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, conseille de ne pas se fier aux théories et aux prémisses établies d'avance pour qu'on puisse créer librement selon sa propre volonté :

Toute l'évolution du surréalisme, de ses origines à ce jour [le premier juin 1934], [...] répond du souci qui ne nous a pas quittés, qui s'est fait pour nous de jour en jour plus impérieux, d'éviter à tout prix de considérer un système de connaissance comme un refuge, du souci de poursuivre toutes fenêtres ouvertes sur le dehors nos investigations propres [...] <sup>15</sup>

Dans son article « L'Artiste, un être normal ? », l'un de ses premiers écrits qui date de 1943, on remarque que le terme « normal » devient chez Leduc synonyme d'«académique». Clairement péjoratif, « normal » désigne ici un état de conformisme qui coupe le souffle créateur et passionnel de l'artiste et qui, inévitablement, aboutit à des oeuvres chétives et médiocres :

Le normal est un état correspondant à des principes d'ordre fondamental. L'état normal de l'homme est l'état de vie. Dans une société, qui depuis longtemps a oublié les principes essentiels de la vie, pour se soumettre à des préceptes artificiels, à des lois fabriquées dans l'unique but de satisfaire sa vanité et [de] se procurer une quiétude immuable, le normal devient commune mesure dans l'abrutissement. Tout ce qui lève la tête doit être coupé, toute clameur hypocritement camouflée<sup>16</sup>.

Ce n'est pourtant pas seulement l'artiste qui doit se méfier de l'académisme. D'après Leduc, cette méfiance revient également à ceux et celles qui contemplent les oeuvres d'art, ce qui est moins évident chez Breton qui, lui, se moquait souvent de l'appréciation publique des oeuvres surréalistes : « L'approbation du public est à fuir par-dessus tout », écrit-il. « Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations<sup>17</sup> ». Afin d'avoir un « lien immédiat » avec une oeuvre, le public est obligé, selon Leduc, de se défaire de toute notion préconçue de l'art qui risque d'empêcher l'établissement de ce contact direct :

Le rôle de l'oeuvre d'art, c'est de permettre la contemplation. Il n'y a pas d'autre façon d'accéder à une oeuvre d'art que de la contempler. Or, pour contempler, il faut s'abstraire, il faut se débarrasser de tous les préjugés : éducatifs, visuels... Faire abstraction de tout autour pour avoir ce lien immédiat - c'est un lien, la contemplation, un lien immédiat avec l'oeuvre...<sup>18</sup>

On a déjà constaté l'importance de ces liens dans la création et dans l'appréciation de l'art chez Borduas et on les constatera aussi chez Claude Gauvreau.

Par ailleurs, on remarque que l'antiacadémisme chez Leduc est accompagné, à l'instar de Breton qui décrit la logique dans *Nadja* comme « la plus haïssable des prisons<sup>19</sup> », d'un esprit antirationnel fougueux. Par exemple, dans une lettre à Borduas datée du premier avril 1948, il fait référence à « l'arrogante raison et [à] sa comparse la science »<sup>20</sup>. Dans « Persistance dans le refus » (1950 ; Annexe 3), il écrit : « Refus du cynisme scientifique, Refus des intentions de la raison : Refus de calculer, d'utiliser le clair, le connu<sup>21</sup> ». En somme, l'esprit antiacadémique en plus d'un esprit antirationnel est essentiel à la fois pour Leduc et pour Breton.

### 5.2.3 La politique

Il est possible que l'antiacadémisme que l'on constate chez Leduc et chez Breton, et la méfiance de toute institution et de toute pensée figée et conservatrice que cela entraîne, influença en grande partie leur implication dans la politique. Selon Leduc, si les automatistes penchaient vers la gauche, ils ne voulaient cependant pas que leur activité soit limitée par des intérêts politiques :

Nos positions politiques ? Nous étions d'obédience marxiste, tout en n'étant pas d'accord avec un programme politique défini. C'était plutôt pour nous une attitude sociale : le cadre politique restreint, étriqué, de l'époque était le fait d'un monde de politiciens. Nous n'étions pas intéressés par la politique au sens strict. Nous étions universalistes. Idéalistes, bien sûr. On aurait tendance aujourd'hui à identifier les automatistes aux séparatistes québécois. Il n'est pas dit que nous aurions opté pour la séparation, si la question s'était posée alors. Le politique est devenu une préoccupation majeure aujourd'hui. Nos idéaux sociaux de ce moment-là, globalement parlant, sont peut-être maintenant un peu incompréhensibles<sup>22</sup>.

Ray Ellenwood, dans *Eggregore : The Montréal Automatist Movement*, cite une lettre datée du 22 novembre 1946 adressée à Guy Viau dans laquelle Leduc fait référence à des rencontres régulières avec un parti d'ouvriers<sup>23</sup>. Le même nous dit aussi que les relations entre les automatistes et la gauche à Montréal ont existé mais qu'elles étaient tendues<sup>24</sup>. Malheureusement, Ellenwood n'entre pas assez dans les détails de ces relations et ni Leduc, ni Borduas, ni Gauvreau n'en parlent d'une manière détaillée dans leurs divers écrits. Il est vrai, par exemple, que Gauvreau a écrit quelques articles pour la revue *Combat*, qui était de tendance gauchiste, mais, loin d'adhérer au communisme, il s'y est opposé ardemment.

On voit Leduc se tenir à l'écart d'une adhésion politique en juin 1947, quelques mois après son arrivée en France. D'après André Beaudet, Leduc, à la suite d'un différend avec Breton, s'est vu

sollicité par un regroupement de surréalistes marxistes qui s'élevaient contre Breton qui ne voulait pas voir le surréalisme au service du parti communiste. Le peintre québécois assista à l'une de leurs rencontres mais, après, ne les fréquenta plus. Dans une lettre qu'il leur adresse le 17 juin 1947, Leduc, en commentant le compte rendu de la réunion à laquelle il participa le 31 mai, fait savoir son désaccord avec une adhérence au communisme. À son avis, l'art, et la science, sont des forces importantes de changement qui, pour renouveler la vie, doivent agir librement sans être contraints d'aucune façon par des considérations politiques. Car, au bout du compte, ce sont ces forces qui entraîneraient le renouvellement politique attendu. Pour le peintre, il s'agit de clarifier les « rapports de l'action politique et de l'expérience poétique<sup>25</sup> », cette dernière étant indispensable à la première.

Voici des extraits de sa lettre qui illustrent ses idées là-dessus :

[Si] je reconnaissais objectivement que l'activité communiste est la seule activité politique effective qui se pose révolutionnairement devant le capitalisme et, par ce fait, permet d'espérer la transformation équitable du monde, il détiendra les chances qu'a notre volonté d'aboutir, à condition de porter en lui toujours les ferments rénovateurs nécessaires à sa transformation.[...]

« Aide totale et inconditionnelle au Parti, etc... » se pose comme une profession de foi, un engagement par vœux, inacceptable pour une dialectique matérialiste. Il est matériellement impossible d'engager une seule parcelle de son avenir, et la foi en une discipline impeccable, infaillible, est déjà un nouveau conformisme. L'émancipation totale de l'homme est la seule norme d'orientation d'une politique. Toute action en vue de son accomplissement est sans cesse renouvelable.[...]

[Nous] constatons que l'art et la science avec les éléments différents, des impondérables d'une part et des constances renouvelables d'autre part, aboutissent à un dépassement poétique commun qui devance la conscience collective et oriente son activité politique future. Le passage du sens poétique des données de l'art et de la science à la conscience publique s'effectue dans ce temps qui permet aux habitudes de pensée collectives de se familiariser avec les données nouvelles avant de les appliquer à la transformation matérielle du monde en renouvelant l'industrie qui à son tour force la révision de l'économie puis le raccordement de la politique.[...]

Tout homme vivant dans un état politique donné (pas plus le savant que l'artiste ne sauraient s'y soustraire), il est du rôle de cet état de favoriser la liberté totale d'expérimentation et de souscrire aux oeuvres qui par essence sont révolutionnaires<sup>26</sup>.

Breton, nous l'avons déjà vu, a fini par croire lui aussi que la liberté vitale de l'artiste était inconciliable avec une soumission aux préceptes arbitraires d'un parti politique. Il voulut que le surréalisme, qui se préoccupait de « la condition humaine », se dissociât du communisme qui cherchait l'amélioration de « la condition sociale<sup>27</sup> ». Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Breton distingue entre « la libération de l'homme », que délivrera la révolution prolétarienne, et « la libération de l'esprit », qu'amèneront les ouvrages surréalistes, en disant que celle-là est « la condition sine qua non » de celle-ci. Il poursuit cependant en déclarant : « Ces deux problèmes sont essentiellement distincts et nous estimons qu'ils s'embrouilleraient déplorablement à ne pas vouloir le rester ». De plus, il craignait de voir le surréalisme servir « à la littérature et à l'art de propagande<sup>28</sup> ». En somme, l'union du communisme avec le surréalisme aurait entraîné l'échec de celui-ci.

Malgré sa préférence pour l'apolitisme, Leduc a participé autrement dans son milieu. Par exemple, en 1938, il protesta avec d'autres étudiants contre l'académisme prôné à l'École des beaux-arts de Montréal par le directeur Charles Maillard. En outre, il fut, pendant un certain temps, membre de la Société d'art contemporain en plus de participer activement aux réunions et aux expositions des automatistes. En 1956, il fonda aussi l'Association des artistes non figuratifs de Montréal et, en 1961, établit à Paris l'Association pour la diffusion mondiale de l'art canadien<sup>29</sup>. En fin de compte, ce n'était pas, d'après Leduc, au moyen de la politique qu'on changerait le monde mais d'abord et avant tout par l'art, en tant que force première de renouvellement, qu'on y arriverait. « L'artiste vrai », écrit-il, « est au centre de la vie, il est l'essieu autour duquel s'organise le rouage des civilisations<sup>30</sup> ».

Il existe incontestablement donc des ressemblances entre Fernand Leduc et André Breton. Tous deux d'un esprit antiacadémique, ils ont tenu à ne pas subordonner leurs oeuvres à des fins politiques. Toutefois, en dépit des similitudes importantes, Leduc, pareillement à Borduas, voulait différencier son art et celui de ses collègues automatistes du surréalisme. Les distinctions, d'après lui, étaient indéniables.



<sup>1</sup> Fernand Leduc, « Le surréalisme », *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. 38. C'est André Beaudet, à la page 231, note no. 48, qui estime quand Leduc a écrit ce texte.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.36, 38.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>4</sup> Voir dans la première partie « Paul-Émile Borduas », dans le premier chapitre « Borduas : les influences surréalistes », p. 32.

<sup>5</sup> Bernard Teyssède (1969), « Fernand Leduc peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 224-270.

<sup>6</sup> Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, p. 22.

<sup>7</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « Le Surréalisme », p. 35.

<sup>8</sup> André Breton, *Nadja*, p. 26. Les crochets sont de moi.

<sup>9</sup> Fernand Leduc (1944), « Vincent Van Gogh à l'exposition des maîtres de la peinture hollandaise », *Le Quartier latin*, 11 février, p. 5. Cet article se trouve également dans *Vers les îles de la lumière*, p. 21. Les crochets sont de moi.

<sup>10</sup> *Idem*, *Vers les îles de lumière*, « Toute conscience nouvelle... », p. 33.

<sup>11</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 109.

<sup>12</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « Art de refus...art d'acceptation », p. 146.

<sup>13</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 38-39.

<sup>14</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 78.

<sup>15</sup> *Idem*, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, p. 11.

<sup>16</sup> Fernand Leduc (1943), « L'Artiste, un être normal ? », *Le Quartier latin*, 3 décembre, p. 5. Cet article se trouve également dans *Vers les îles de lumière*, p. 11.

<sup>17</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 127-128.

<sup>18</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 137.

<sup>19</sup> André Breton, *Nadja*, p. 169.

<sup>20</sup> Lettre du premier avril 1948 de Fernand Leduc à Paul-Émile Borduas, dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 88.

<sup>21</sup> *Ibid.*, « Persistance dans le refus », p. 130.

<sup>22</sup> Jean-Pierre Duquette (1976), « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies », *Voix et images*, vol. 2, no. 1, p. 5. Cette entrevue se trouve également dans *Vers les îles de lumière*, p. 196.

<sup>23</sup> Ray Ellenwood, *Egregore : The Montréal Automatist Movement*, Toronto, p. 80.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>25</sup> Lettre du 17 juin 1947 de Fernand Leduc aux surréalistes révolutionnaires, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 54.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 55-57.

<sup>27</sup> André Breton, *Entretiens*, p. 124.

<sup>28</sup> *Idem*, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, p. 20. Les italiques sont de Breton.

<sup>29</sup> Ces renseignements sont fournis par André Beaudet dans « Repères biographiques », *Vers les îles de lumière*, p. xxix-xxxii.

<sup>30</sup> Fernand Leduc (1943), « L'artiste, un être normal ? », *op. cit.*, p. 5. Dans *Vers les îles de lumière*, p. 10.

**CHAPITRE SIX**  
**DIFFÉRENCES ENTRE LEDUC ET BRETON**

### 6.1 Les relations entre Leduc et Breton

Fernand Leduc écrit à André Breton pour la première fois en mai ou en juin 1943 lorsque le chef de file du surréalisme demeurait aux États-Unis. Dans cette lettre, malheureusement non conservée, André Beaudet nous informe qu'en plus de demander des renseignements sur la revue *VVV*, Leduc fait savoir qu'il existe à Montréal un regroupement de peintres qui travaillent dans « le sillage du surréalisme<sup>1</sup> ». L'été de la même année, le peintre québécois se rend à New York mais ne réussit pas à rencontrer Breton.

Dans une lettre qui date du 17 septembre 1943, Breton répond finalement à Leduc. En plus de fournir des renseignements sur l'abonnement à *VVV*, il invite les automatistes à adhérer au surréalisme : « Rien ne me serait plus agréable que d'enregistrer votre adhésion et celle de vos amis au mouvement surréaliste et je vous serais [sic] gré de la formuler dans une lettre susceptible d'être reproduite dans la revue<sup>2</sup> ». Cette invitation est pour le moins précipitée et Jean-Pierre Duquette a raison de mettre en doute la reconnaissance empressée de Breton : « Sans connaître quiconque des amis dont lui a parlé Leduc, sans avoir rien vu de leur production, le chef des surréalistes les presse d'adhérer au mouvement [...] <sup>3</sup> ».

Il est possible que Leduc se rendait compte de cet empressement de la part de Breton dans sa réponse datée du 5 octobre 1943. En effet, même avant Borduas dans sa lettre du 21 février 1947 à Jean-Paul Riopelle<sup>4</sup>, il hésitait devant une affiliation au surréalisme tout en faisant connaître son appréciation enthousiaste du mouvement. Voici ce que Leduc écrit au chef de file du surréalisme :

Cher Monsieur Breton,

Nous avons été très touchés, mes amis et moi, de vos renseignements concernant l'abonnement à *WWW*.

Vous trouverez ci-inclus la liste de quelques nouveaux abonnés ainsi que le montant des abonnements pour un an, plus les frais postaux.

Formuler notre adhésion au mouvement surréaliste n'est pas chose facile ; nous y apportons la foi des néophytes : nous croyons que le surréalisme est dans le temps présent le seul mouvement vivant portant en lui une réserve de puissance collective suffisante pour rallier toutes les énergies généreuses et les orienter dans le sens du plein épanouissement de la vie ; acceptez l'ardente générosité de notre jeunesse.

La plupart d'entre nous sommes peintres, et avons eu à démarrer avec l'École des beaux-arts ; nos aspirations essentielles frustrées, de méfiante notre attitude est devenue révolutionnaire. Nous avons connu alors quelques années de douloureuses recherches à travers les labyrinthes encrassés d'une éducation fausse. Un jour, nous avons rencontré Borduas, peintre surréaliste, et il devint notre maître : les voiles sont tombés un à un et la vérité nous est apparue dans sa limpide nudité.

Il nous importe peu, pour le moment, de travailler dans une facture surréaliste : chacun s'exprime dans une discipline accordée au rythme de son évolution personnelle, et tend ainsi vers une discipline plus évoluée qui lui permettra d'exprimer son « monde intérieur ».

Ceci justifie, je crois, notre attitude enthousiaste à l'endroit de *WWW* et notre désir de connaître vos activités, ainsi que celui plus ardent encore de nous y rallier par l'esprit et les oeuvres.  
[...]<sup>5</sup>

Il est intéressant de noter que Leduc décrit Borduas comme « peintre surréaliste » bien qu'il refuse en même temps d'engager pleinement les futurs automatistes québécois sur la voie du surréalisme ; il laisse entendre que ses oeuvres et celles de ces confrères dépassent celles des surréalistes en tendant « vers une discipline plus évoluée ». Par ailleurs, Duquette suggère que c'est à cause de cette

réponse de Leduc que Breton n'aurait pas essayé de rejoindre les automatistes lors de son séjour au Québec l'année suivante<sup>6</sup>, bien que, pour sa part, ce dernier dise plus tard qu'il a regretté de ne pas avoir rencontré Borduas<sup>7</sup>.

Le premier avril 1945, Leduc vit enfin Breton à New York mais ce rendez-vous l'a déçu. Breton voulait toujours répandre le surréalisme à Montréal au lieu de tenir compte de ce que faisaient les automatistes. Voici comment Leduc décrit sa déception à l'égard du maître surréaliste :

Breton était plus intéressé à « récolter » des disciples qu'à savoir ce que nous faisons à Montréal. Or de notre côté, nous avions déjà une certaine distance vis-à-vis du surréalisme : nous ne nous considérons pas du tout comme des disciples au sens strict. Je suis sorti de ma rencontre avec Breton très déçu, c'est vrai. Peut-être avais-je eu trop de naïveté ? Je m'attendais à voir un personnage idéal ; or, m'apparut un Breton très « réel », hautain, intellectuellement très fort certes, mais pour qui la magie surréaliste devait tenir surtout dans l'écriture<sup>8</sup>.

Cela dit, il n'y a pas encore de rupture définitive entre les deux hommes : ils se sont revus à Paris en 1947 lors de la sixième *Exposition internationale du surréalisme* et aussi après cet événement. Toutefois, Leduc éprouva de nouveau une désillusion vis-à-vis de Breton et du surréalisme. Il semble effectivement que le chef de file du surréalisme n'ait pas changé depuis son séjour en Amérique et que Leduc ne fût pas du tout à l'aise dans l'atmosphère qui émanait du milieu surréaliste. Dans une lettre datée à Paris de janvier 1948 et qui, à son avis, « équivalait à une rupture<sup>9</sup> », il fait part de sa déception à Breton d'une manière non équivoque :

Un profond malaise qu'il m'importe de définir m'éloigne de vos réunions depuis quelques temps. Les appréhensions que j'avais manifestées dès notre première rencontre au sujet de l'esprit même de vos activités se sont de jour en jour précisées. [...]

Je dois vous dire d'abord mon étonnement, puis ma déception, d'avoir rencontré dans votre entourage une société dont l'ambiance lourde et impénétrable est tout ce qu'il y a de moins jeune et de moins accueillant. Je trouve cette atmosphère irrespirable et je doute que la « jeunesse » puisse y trouver la puissance dynamique qui réponde à ses aspirations. [...]

Après la dernière *Exposition internationale du surréalisme*, que je suis loin de considérer comme convaincante, l'entreprise décevante de cette revue [il s'agit ici de *Néon*] et quelques présentations faites par vous à l'occasion de diverses expositions [...] où apparaît davantage une tentative désespérée de s'accrocher à un signe quelconque qu'à une prise de contact directe avec l'oeuvre au bénéfice de l'action présente, je sens se détacher une à une toutes les fibres qui me reliaient à l'expérience surréaliste, et cela bien que partageant le sens que vous donnez à la cause de la libération de l'homme<sup>10</sup>.

Plusieurs années plus tard, Leduc dit à Lise Gauvin au sujet des surréalistes en France : « [Ça] faisait clan. D'un côté, je les comprenais : ils étaient entre eux, ils avaient guerroyé depuis vingt, trente ans, ils avaient des noms. Mais moi, je voulais ressentir ce que j'avais ressenti à Montréal, une effervescence...ce que je n'ai pas trouvé [à Paris]<sup>11</sup> ».

Il appert donc que le peintre québécois et le maître surréaliste français ne se sont jamais bien entendus. Même avant de recevoir la lettre de rupture de Leduc, Breton, par l'entremise de Jean-Paul Riopelle, lui avait fait savoir qu'il ne voulait plus le voir<sup>12</sup>. Comme lors des réunions des automatistes au cours desquelles il se montrait difficile et contradictoire devant Borduas, Leduc, fidèle à lui-même, ne l'était pas moins devant Breton. Il est vrai que le surréalisme fut pour lui une source importante d'idées et d'inspiration. Toutefois, Leduc défendait ardemment l'autonomie de son oeuvre et de celle de ses confrères contre les visées impérialistes du surréalisme tout en portant un regard critique sur le mouvement et ses adhérents. En revanche, malgré l'amertume et la désillusion qu'aurait sans doute amenées sa dissension avec Breton, Leduc nous dit, une cinquantaine d'années plus tard, qu'il admire tout de même cet homme :

J'ai toujours eu une admiration très grande pour Breton, le « père ». C'était un personnage, un grand personnage ; il avait ses qualités et ses défauts. Tout le monde vous dira qu'il était insupportable, qu'il ne fallait pas le contredire, ne pas faire ceci, ne pas faire cela. Il a rompu avec tout le monde. Mais il avait ses qualités, et, dans ce sens-là, je l'admire<sup>13</sup>.

Les relations entre les deux hommes furent donc complexes et il faut se garder de les simplifier, comme le fait, par exemple, Jean Éthier-Blais, dans *Autour de Borduas* : « Fernand Leduc [...] étudiait le surréalisme de près, avait fréquenté Breton à New York, vivait la doctrine<sup>14</sup> ». Heureusement, les ouvrages publiés par la suite rendent compte de la vraie nature de leurs rapports à partir desquels s'est développée dans la pensée de Leduc l'idée du dépassement du surréalisme.

## 6.2 Le dépassement

La notion de dépassement s'avère une pierre angulaire dans la pensée de Leduc et cela n'a pas échappé à ceux et celles qui se sont intéressés spécialement à ce peintre, surtout André Beaudet, Jean-Pierre Duquette et Bernard Teyssède. L'idée de ce mouvement incessant en avant vers de nouvelles connaissances, dont on a déjà constaté l'importance dans les écrits de Borduas, et qu'on remarquera également chez Claude Gauvreau, s'annonça en 1946 dans « Toute conscience nouvelle... » : « Dans toutes les manifestations de la vie nous nous retrouverons toujours au carrefour de la *révolte* et du *dépassement*<sup>15</sup> », dit-il. Le dépassement, ainsi que la révolte, sont présentées comme une réalité inéluctable dont il faut tenir compte non seulement dans l'art mais aussi dans la vie en général. Dans « Au risque de passer pour un idéaliste », un texte qui date également de 1946, Leduc déclare : « Toute réalisation humaine s'opère dans du neuf, de l'original, du révolutionnaire [...] <sup>16</sup> ». Toutefois, sauf pour nous informer que le dépassement résulte d'une « conscience nouvelle [qui] appelle une manifestation formelle nouvelle<sup>17</sup> », le peintre nous laisse sur notre faim à propos d'une définition complète de cette idée. Pour en savoir davantage, il est

nécessaire de se pencher sur un écrit théorique rédigé vers la fin de 1946 ou au début de 1947<sup>18</sup> :  
« La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture ».

Dans ce texte, Leduc annonce l'existence d'une « loi de dépassement » qui, on le verra, soutient l'art et même la science. Tout en avouant que l'automatisme québécois se définit en tenant compte du surréalisme, « [...] nous sommes entraînés tout naturellement à nous définir par rapport au moment de conscience le plus contemporain que nous sachions : le surréalisme [...] »<sup>19</sup>, il est très clair cependant que cette école devient un point de départ qu'on dépasse inévitablement. Voici comment Leduc explique ce mouvement en avant :

Sur le plan plus large du développement historique de la pensée, nous assistons au même rythme à deux temps que Nicolas Calas définit par *prêche-miracle* ou *propagande-oeuvre*. Et le lien est tel que ce qui était miracle pour le prêche d'hier est le prêche pour le miracle d'aujourd'hui. Ainsi, d'une façon plus objective, pour le prêche de Freud le surréalisme est le miracle, alors qu'il n'est déjà plus qu'un prêche pour nous qui touchons à un nouveau miracle. C'est la loi du dépassement<sup>20</sup>.

Sans connaître la pensée de Calas, écrivain américain d'origine grecque, on peut tout de même entendre par « prêche » ou « propagande » un statu quo quelconque et, par « miracle » ou « oeuvre », quelque chose qui dépasse les circonstances devenues statiques en défrayant un chemin dans l'inconnu.

De plus, le dépassement d'après Leduc franchit les bornes de préoccupations strictement esthétiques ; il entraîne, à partir d'un renouvellement de la sensibilité de la foule qui rappelle l'évolution spirituelle d'égrégories selon Pierre Mabille qu'on a considérée au sujet de l'athéisme chez Bordenave<sup>21</sup>, des changements matériels importants dans la société en général aux plans de l'industrie, de l'économie et de la politique :



Le passage du sens poétique des données de l'art et de la science à la conscience collective s'effectue par le facteur temps qui permet aux habitudes de « pensée » collectives de se familiariser avec les données nouvelles avant de les appliquer à la transformation matérielle du monde en renouvelant l'industrie, qui à son tour force la révision de l'économie, puis le raccordement de la politique<sup>22</sup>.

En s'effectuant par le « facteur temps » nécessaire pour qu'on s'y habitue, la transformation dont il est question ne ressemble nullement à une rupture révolutionnaire violente. Il s'agit, d'après le titre d'un texte de Borduas, d'une sorte de « transformation continuelle<sup>23</sup> », d'une continuation perpétuelle qui dure en art depuis des siècles. Au sujet de l'oeuvre du maître automatiste, Leduc dépeint le dépassement qui s'y manifeste de la façon suivante : « Borduas n'a rien brisé, il a tout continué. [...] Son art est le prolongement de l'art vivant des siècles accumulés, c'est l'art d'un homme vivant en «43» tendu de toute la puissance de ses énergies vers «44»<sup>24</sup> ». D'après André Beaudet, ce mouvement pour Leduc est d'une nature continuelle parce qu'il est « interne ». Au lieu de résulter de l'opposition d'une école à d'autres écoles artistiques différentes, le dépassement a lieu à partir de la manière personnelle et individuelle, « interne au processus pictural », dont les oeuvres se construisent, et donc est difficile à percevoir<sup>25</sup>.

En fin de compte, le dépassement, selon Leduc, est un mouvement continu en avant qui finit, après avoir renouvelé la sensibilité intellectuelle et spirituelle collective, par entraîner des changements économiques et politiques concrets. Ce mouvement universel est inévitable et ceux qui s'y opposent, qui y résistent, méritent l'étiquette d'« académique », tant méprisée par les automatistes. D'ailleurs, tout se voit au fur et à mesure dépassé. Dans « La Rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », le peintre annonce le dépassement du surréalisme. Plus tard, comme on a appris au premier chapitre de cette partie sur Leduc, il déclarera que la « transformation continuelle » de son oeuvre l'amène à s'éloigner de l'automatisme. Vu son

importance, c'est à partir de la notion de dépassement que nous devons considérer les distinctions que fait Leduc entre l'automatisme québécois et le surréalisme en commençant par celle de la non-figuration vis-à-vis de la figuration.

### 6.3 Des différences entre l'automatisme québécois et le surréalisme

#### 6.3.1 La non-figuration

D'après Leduc, c'est en partie en parvenant à la non-figuration que l'automatisme québécois surpasse le surréalisme. Dans une lettre datée de janvier 1948, il le dit à Breton en lui citant un passage de « La Rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture » :

L'imagination libérée par l'automatisme et enrichie de toutes les données surréalistes peut enfin se livrer à sa propre puissance de transformation pour organiser un monde de formes totalement neuves, conçues en dehors de toute réminiscence figurative, anecdotique ou symbolique où le seul lien humain avec l'essence des divers éléments du cosmos demeure et se trouve par ce fait exalté. Ce n'est plus entre les images cette fois, mais bien à l'intérieur même de l'objet que s'établit la relation d'espace-temps, d'où sortiront les secrets d'une morphologie nouvelle<sup>26</sup>.

Dans l'automatisme, d'après Leduc, l'art n'est plus le reflet d'une réalité qui lui est extérieure mais affiche plutôt sa propre réalité. On met désormais l'accent sur la production en tant que telle, sur les aspects formels. En avançant que « ce sont les oeuvres qui comptent », il explique à Lise Gauvin :

Ce n'est pas parce qu'on fait un beau discours sur un tableau qui représente ceci et cela [...] que l'oeuvre est géniale. On s'en fout ! C'est de la littérature.

La seule question qui compte est de savoir si le tableau est valable. Est-ce qu'il a son sens plastique dynamique valable ? Son intensité et sa réalité, c'est tout ce qui compte<sup>27</sup>.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que Leduc et Breton emploient tous deux le terme «littérature» d'une manière péjorative mais qu'il a pour chacun un sens différent. Lorsque le peintre québécois qualifie un tableau de «littéraire», cela veut dire qu'il sert à représenter quelque chose d'une façon anecdotique ou symbolique au lieu d'insister sur la non-figuration et les qualités formelles. En revanche, «littéraire» signifie pour Breton une préoccupation esthétique exagérée au détriment d'un usage pratique dans le cadre des recherches surréalistes. C'est pour cette raison qu'il nous donne le conseil suivant dans son premier *Manifeste du surréalisme* : « Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout<sup>28</sup> ».

Alors, c'est en misant sur la non-figuration et sur la matérialité, comme on le constate dans les écrits de Borduas, qu'on dépasse le surréalisme. En 1976, Leduc dit à Jean-Pierre Duquette :

[Si] Breton était venu aux expositions de la rue Amherst ou de la rue Sherbrooke, il n'aurait vu là rien de surréaliste. Pour lui, la peinture devait être anecdotique, donner lieu au décodage possible d'une expression magique. Pour nous, il n'était pas question de cela : la peinture n'était pas porteuse de message, elle était langage direct, en soi<sup>29</sup>.

Par conséquent, je suis en désaccord avec Bernard Teyssède qui, dans son article, « Fernand Leduc. Théoricien du surréalisme à Montréal », propose que dans l'évolution de l'art ce soit « après le passage à la non-figuration qu'intervient le surréalisme<sup>30</sup> ». Le surréalisme serait non figuratif parce que Teyssède définit la non-figuration comme une « intériorisation » des figures qui commence dans les tableaux de Cézanne et qui se termine par la pensée freudienne d'après laquelle les images peuvent servir à représenter des désirs refoulés. Toutefois, malgré cette intériorisation, cette subjectivité, cela n'empêche pas qu'on reste dans la figuration tant qu'on emploie des images. D'ailleurs, il est étonnant que Teyssède associe le surréalisme à la non-figuration étant donné qu'il

cite Leduc qui explique que le dépassement de ce mouvement produit des « formes totalement neuves conçues en dehors de toute réminiscence figurative, anecdotique ou symbolique<sup>31</sup> ». Il est vrai que, dans l'évolution de l'art, selon Leduc, le surréalisme a « bouclé le cycle de l'image<sup>32</sup> » mais Teyssèdre a tort cependant d'y lire le passage du surréalisme à la non-figuration. Ce mouvement a clos les possibilités de la figuration mais il ne l'a pas dépassée.

En outre, Teyssèdre ne semble pas tenir compte de l'interprétation que Leduc présente de l'évolution de l'art depuis Cézanne qui, au lieu de parler de l'intériorisation de l'image, souligne plutôt un abandon progressif de la figuration au profit des éléments formels d'une oeuvre d'art. D'ailleurs, nous avons déjà vu que Borduas réserve aussi à ce peintre français une place privilégiée dans l'histoire de l'art en ce qui concerne la non-figuration et la matérialité de ses tableaux<sup>33</sup>. Pour sa part, Leduc écrit :

L'acharnement de Cézanne pour obtenir la plénitude de la couleur comme élément certain de la plénitude de la forme aboutit à une révision totale de la conception du tableau ; en plus de minimiser à l'extrême le rôle du sujet, il formule bien consciemment les premières données d'un espace nouveau en laissant transparaître les possibilités d'expression de la «ligne spatiale». Forts de cette conscience, ses successeurs immédiats, les cubistes, décomposèrent l'objet en multiples facettes et introduisirent dans le tableau une perspective rythmique qui donna le dernier coup à la perspective centrale depuis longtemps désuète. Progressivement tous les liens naturels avec la figuration furent coupés et une forme d'art neuve fut révélée au monde : l'abstraction. Du même coup la couleur se vit assigner un rôle qu'elle n'avait jamais connu ; elle devient à la fois substance et lumière, la texture et le volume : elle n'est plus l'enveloppe, elle est l'objet [...]<sup>34</sup>

Plusieurs années plus tard, dans un article intitulé « Révolution - évolution (dix ans de microchromies) » publié en 1980, Leduc fera, à l'instar de Borduas, une distinction entre «non-figuratif» et «abstrait». Toutefois, au contraire de ce qu'en dit le maître automatiste, le terme « abstrait » n'a pas pour Leduc une connotation négative en signalant le calcul et l'académisme mais

décrit plutôt ce qu'il qualifiait anciennement de non-figuratif. De plus, il explique que la non-figuration, malgré les distinctions qu'on vient d'énumérer, demeure tout de même liée en quelque sorte à la figuration :

Abstraites [en parlant de ses premières toiles abstraites peintes en 1955] par opposition à non-figuratives : le non-figuratif appartenant par définition à la figuration en conservant les lois essentielles de la représentation tri-dimensionnelle suggérant la profondeur et le volume appliqués à un paysage imaginaire ou intérieur, et l'abstrait se référant aux seules lois structurelles des éléments formels et colorés<sup>35</sup>.

On voit donc que la question de la figuration occupe une place importante dans la pensée de Leduc et que la non-figuration constitue une distinction essentielle de l'automatisme québécois vis-à-vis du surréalisme. S'il comprend la fonction de l'image dans les recherches surréalistes et la manière dont elle s'inspire en grande partie d'un intérêt pour l'inconscient, Leduc croit pourtant que le penchant figuratif des surréalistes s'appuie trop sur l'intention. Ainsi, le surréalisme se réduit, à son avis, à une espèce de démonstration scientifique au détriment de l'art.

### 6.3.2 L'intention et l'art comme démonstration

En dépit du jeu de la spontanéité évident dans l'esprit surréaliste, l'intention, selon Leduc, s'y manifeste d'une manière prépondérante. Pour le surréalisme, l'oeuvre d'art n'est pas gratuite ; le but, à l'encontre de la formule de Borduas, est plus important que la conséquence. D'après Breton, « l'art doit mener quelque part<sup>36</sup> ». Dans sa lettre qu'il adresse au chef de file du surréalisme en janvier 1948, Leduc fait entendre sa désapprobation au sujet de l'intention dans l'art :

Il est extrêmement urgent pour le renouvellement des valeurs réelles d'émancipation de l'homme de réviser le processus même de l'activité créatrice et de bannir la valeur « intention » que

Borduas vient de dénoncer comme une « terrible valeur chrétienne » responsable de la persistance de la décadence. [...]

Trop de tension consciente et, par ce fait, un manque de disponibilité, ne peut qu'entraîner la pensée dans des défaillances pernicieuses en même temps qu'à sa cristallisation. Trop de raison dans la lutte contre un rationalisme asséchant [...]<sup>37</sup>

À la différence de Breton, Leduc insiste sur l'oeuvre d'art en soi, sur ses aspects formels, en minimisant l'importance des intentions de l'artiste qui risquent d'en fausser et l'élaboration et l'appréciation.

Breton, pour sa part, n'a jamais caché la portée intentionnelle du surréalisme. En effet, ses déclarations antiesthétiques s'expliquent par le fait qu'il considère l'art uniquement comme une manière de mieux connaître la partie inconsciente de l'homme pour ensuite la joindre au réel afin d'atteindre une sorte de surréalité. L'écriture automatique, le récit de rêves, le collage, etc. sont tous employés en tant que « moyens »<sup>38</sup> pour réaliser ces objectifs surréalistes et non pour créer des oeuvres d'art. Le surréalisme ressemble de cette façon à un procédé scientifique qui se sert de l'art pour démontrer ses théories sur l'inconscient et sur la synthèse du réel et de l'irréel.

Dans *Histoire du surréalisme* (1945), Maurice Nadeau fait ressortir, et d'autres le feront après lui, ce penchant scientifique de la part des surréalistes qui voulaient mettre en avant un mouvement qui irait au-delà de l'art et de la littérature. Nadeau écrit :

Le surréalisme est envisagé par ses fondateurs non comme une nouvelle école artistique, mais comme un moyen de connaissance, en particulier de continents qui jusqu'ici n'avaient pas été systématiquement explorés : l'inconscient, le merveilleux, le rêve, la folie, les états hallucinatoires [...]

[La] première oeuvre surréaliste : *Les Champs magnétiques* [...] est présentée comme une expérience, au sens scientifique du terme, et nullement comme un nouveau morceau de littérature d'«avant-garde»<sup>39</sup>.

Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Breton lui-même fait ressortir clairement le caractère scientifique du mouvement en exhortant les surréalistes à se considérer en tant que « techniciens ». Il écrit : « [...] que nous nous gardions de laisser se rompre le fil de nos recherches, non certes au titre de littérateurs et d'artistes, mais au *même titre* que les chimistes et les diverses autres espèces de techniciens<sup>40</sup> ». Ailleurs dans ce même texte, il rapproche le surréalisme de la physique : « Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux « pôles » de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ses courts-circuits<sup>41</sup> ».

Cet aspect technique du surréalisme et la critique que Leduc en fait n'échappent pas à ceux et celles qui se sont penchés sur les écrits du peintre québécois. Celui-ci est très clair sur ce sujet dans « La Rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture » en écrivant que, dans le surréalisme, il n'est pas question d'art mais plutôt de science :

L'activité spécifique du surréalisme est une activité scientifique et non artistique ; son accent porte sur la raison bien qu'il se soit donné de réintégrer le merveilleux dans la vie contre une pensée rationaliste asséchante. Découvrir le *mécanisme propre de la pensée* et opposer de ce fait des conceptions neuves et efficaces à l'apathie spirituelle généralisée dans le but de hâter l'émancipation de l'homme, telle fut l'orientation incessante du surréalisme<sup>42</sup>.

Leduc est catégorique sur ce point et y tient encore une cinquantaine d'années après avoir écrit ce texte. Dans son entrevue avec Lise Gauvin, il insiste toujours sur sa démarcation entre la démarche scientifique et la production artistique : « La théorie vient après la création et non avant. Le tableau

n'est pas l'application d'une théorie<sup>43</sup> ». En effet, le peintre réitère ici ce qu'il écrit dans les années 1940 quand il avançait que, malgré leur importance dans le phénomène du dépassement, « les habitudes de démonstration [...] ne doivent pas envahir le mode d'expression qui tient à la spontanéité propre à tout processus de création<sup>44</sup> ».

Selon Leduc, l'oeuvre d'art ne doit jamais servir à la démonstration d'une hypothèse quelconque. Faute de ne pas distinguer entre l'art et la science, on prive la création artistique de sa vitalité inhérente nécessaire au renouvellement économique, politique et spirituel d'une société. On sait que les automatistes avaient une tendance un peu naïve à croire que l'art seul, hors de la politique, était en mesure de révolutionner la pensée collective afin d'entraîner par la suite un changement social profond au Québec, au Canada et dans le monde. Leur vision optimiste, quoique utopiste, fut universelle. Leduc écrit : « C'est le rôle premier de tout mouvement révolutionnaire de restituer aux oeuvres leur vie propre dans chacun des domaines de l'activité humaine. La vie est révolution et la révolution ne se fait qu'avec des oeuvres de vie<sup>45</sup> ». Même s'il accepte qu'il existe des peintres qui ne sont pas tombés dans le piège surréaliste d'utiliser l'art comme outil scientifique en prenant à coeur « la seule expression d'ordre plastique<sup>46</sup> », Leduc conclut tout de même au sujet du surréalisme : « Le temps de la démonstration est révolu, un nouveau miracle s'impose<sup>47</sup> ».

Toutefois, il y a quelque chose qu'il ne faut pas oublier. Malgré sa critique du surréalisme, Leduc fait preuve lui-même dans son oeuvre, après l'apogée de l'automatisme québécois, de l'intention et même d'un penchant technique en s'intéressant de plus en plus aux questions d'espace, de forme, de couleur et surtout de lumière. On a déjà constaté, par exemple, que c'est en partie une préoccupation croissante pour l'équilibre et pour l'ordre qui l'éloigne de Borduas. Comme le soulignent Jean-Pierre Duquette et Bernard Teyssède, même s'il déclare dans « La Rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture » que « le résultat seul importe<sup>48</sup> », qui rappelle la formule « la conséquence est plus importante que le but », Leduc ne rabaisse pas de façon



inconditionnelle l'intention. En fait, il avance dans ce même texte que l'intention et le résultat « sont indissolublement liés et ne sauraient être considérés séparément sans détruire la valeur humaine de l'oeuvre<sup>49</sup> ». À son avis, il existe dans la création artistique un va-et-vient constant et nécessaire entre l'inconscient et le conscient. Par conséquent, l'intention ne relève pas carrément du conscient et le résultat n'est pas un produit pur de l'inconscient. Leduc explique :

[Un] besoin inconscient entraîne une activité consciente dont le résultat inconscient fournit à son tour des signes de relations logiques pour une nouvelle manifestation consciente des besoins inconscients. C'est ainsi qu'une oeuvre finie porte en soi un potentiel de formes génératrices qui assume la continuité des oeuvres<sup>50</sup>.

La spontanéité est donc en quelque sorte atténuée, ou bien équilibrée, par un souci de l'ordre qui est à la base du processus créateur. À partir de cet équilibre entre le conscient et l'inconscient, entre l'intention et le résultat, on voit que Leduc commença à dépasser l'automatisme québécois avant même la signature qu'il apposa à *Refus global* en 1948. Mais, en tant qu'automatiste, c'est d'abord la passion qui importe pour le peintre. Il écrit, par exemple, en 1944 : « [La] passion est la force de vie génératrice de toute oeuvre d'art, elle détache l'esprit de la réalité utilitaire et permet de voir ou de créer pour soi-même une autre réalité moins superficielle<sup>51</sup> ». De cette manière, à l'instar de Borduas et, on le verra, de Gauvreau, Leduc s'est opposé à la passivité et à l'émotivité neutre du surréalisme qui, à son avis, ressemble à un mouvement plus scientifique qu'artistique. Pendant quelques temps au moins, cet accent mis sur la sensibilité de l'artiste aurait éclipsé son inclination naturelle pour l'ordre et la quiétude. Cette sensibilité, en plus de la non-figuration et de la critique de l'intention, distinguent, selon Leduc, l'automatisme québécois du surréalisme et entraînent, par conséquent, le dépassement de celui-ci.

- <sup>1</sup> André Beaudet dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. 226, note no. 21.
- <sup>2</sup> Lettre du 17 septembre 1943 d'André Breton à Fernand Leduc, dans *Vers les îles de lumière*, p. 226, no. 21.
- <sup>3</sup> Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, p. 29.
- <sup>4</sup> Voir dans la première partie « Paul-Émile Borduas », au troisième chapitre « Différences entre Borduas et Breton », page 60.
- <sup>5</sup> Lettre du 5 octobre 1943 de Fernand Leduc à André Breton, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 9-10.
- <sup>6</sup> Jean-Pierre Duquette, *op. cit.*, p. 30.
- <sup>7</sup> Voir l'introduction, p. 16.
- <sup>8</sup> Jean-Pierre Duquette (1976), « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies », *Voix et images*, vol. 2, no. 1, p. 7. Cet article se trouve également dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 198.
- <sup>9</sup> Lettre du 30 janvier 1948 de Fernand Leduc à Paul-Émile Borduas, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 78.
- <sup>10</sup> Lettre de janvier 1948 de Fernand Leduc à André Breton, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 79-80.
- <sup>11</sup> Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, p. 53.
- <sup>12</sup> D'après André Beaudet dans *Vers les îles de lumière*, p. 234, note no. 84.
- <sup>13</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 55.
- <sup>14</sup> Jean Éthier-Blais, *Autour de Borduas : essai d'histoire intellectuelle*, p. 109.
- <sup>15</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « Toute conscience nouvelle... », p.33. Les italiques sont de Leduc.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, « Au risque de passer pour un idéaliste », p. 35.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, « Toute conscience nouvelle... », p. 33.
- <sup>18</sup> Bernard Teyssède place la rédaction de ce texte entre novembre 1946 et février 1947 dans Bernard Teyssède (1969), « Fernand Leduc. Théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 264, note no. 8.
- <sup>19</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », p. 42.
- <sup>20</sup> *Loc. cit.*
- <sup>21</sup> Voir le deuxième chapitre « Ressemblances entre Borduas et Breton », dans la première partie « Paul-Émile Borduas », p. 52-53.
- <sup>22</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », p. 42.
- <sup>23</sup> Paul-Émile Borduas, « La Transformation continuelle », dans *Écrits I*, p. 275-285.
- <sup>24</sup> Fernand Leduc (1943), « Borduas, de la joie de peindre... la joie de vivre », *Le Quartier latin*, 17 décembre, p. 4. Cet article se trouve également dans *Vers les îles de lumière*, p. 14-15. Par ailleurs, Jean-Pierre Duquette dans *Fernand Leduc* (p. 35) cite ce même passage pour illustrer lui aussi cet aspect du dépassement auquel tient Leduc.
- <sup>25</sup> André Beaudet dans *Vers des îles de lumière*, p. 227, note no. 29.
- <sup>26</sup> Lettre de janvier 1948 de Fernand Leduc à André Breton, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 82.
- <sup>27</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 54.
- <sup>28</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 41.
- <sup>29</sup> Jean-Pierre Duquette, « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchromies », *op. cit.*, p. 7. Dans *Vers les îles de lumière*, p. 198-199.
- <sup>30</sup> Bernard Teyssède, *op. cit.*, p. 268.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 269.
- <sup>32</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « La Rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », p. 45.
- <sup>33</sup> Voir le troisième chapitre « Différences entre Borduas et Breton », dans la première partie « Paul-Émile Borduas », p. 76.
- <sup>34</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 45.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, « Révolution - évolution (dix ans de microchromies) », p. 215.

---

<sup>36</sup> André Breton, « Le Chants de Maldoror », dans *Les Pas perdus*, p. 69.

<sup>37</sup> Lettre de janvier 1948 de Fernand Leduc à André Breton, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 80-82. Les italiques sont de Leduc.

<sup>38</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 112, note no. 1.

<sup>39</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p. 72-73.

<sup>40</sup> André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, p. 27. Les italiques sont de Breton.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 23. Les guillemets sont de Breton.

<sup>42</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « La Rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », p. 42-43. Les italiques sont de Leduc.

<sup>43</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 83.

<sup>44</sup> Fernand Leduc, *op. cit.*, « La Rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », p. 44.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>51</sup> Fernand Leduc (1944), « Vincent Van Gogh à l'exposition des maîtres de la peinture hollandaise », *Le Quartier latin*, 11 février, p. 5. Cet article se trouve également dans *Vers les îles de lumière*, p. 19.

## **LEDUC : CONCLUSION**

Fernand Leduc a beaucoup réfléchi sur le surréalisme et sur ses rapports avec l'automatisme québécois. En plus d'être au courant des oeuvres surréalistes, il connaît les écrits d'André Breton et il n'hésite jamais à reconnaître leur influence sur lui et sur ses confrères automatistes. Les ressemblances entre le peintre québécois et le chef de file du surréalisme sont nombreuses. Ils soulignent tous deux le rôle de l'inconscient et de la spontanéité dans l'art. Ils partagent aussi un antiacadémisme et un antirationalisme fervents. En outre, ils croient que leurs oeuvres ne devaient pas être au service de la politique.

Mais, malgré ces corrélations évidentes, Leduc ne tarde pas dans ses écrits à faire ressortir des différences fondamentales entre l'art des automatistes et celui des surréalistes. Ses distinctions portent sur les questions de figuration, de matérialité, d'intention et d'art comme moyen de démonstration. On remarque pourtant qu'après *Refus global*, le peintre québécois fait lui-même preuve d'intention en ce qui concerne sa préoccupation croissante dans ses tableaux pour l'ordre et pour des éléments formels tels que l'espace, la forme, la couleur et la lumière.

Quoi qu'il en soit, à cause des différences qu'il établit, Leduc croit que son oeuvre et celles de ses condisciples dépassent l'école de Breton. À son avis, le dépassement ne se limite cependant pas au surréalisme ; il atteint aussi l'automatisme québécois. À partir de son premier séjour en France en 1947, où il découvre de nouvelles influences, celle de Raymond Abellio, par exemple, l'oeuvre de Leduc est de moins en moins compatible avec la spontanéité et la passion déchaînée prônées par Borduas. Il met désormais de plus en plus l'accent sur l'ordre et sur l'équilibre en épousant en même temps un spiritualisme renouvelé.

Leduc et Borduas se ressemblent beaucoup en ce qui concerne les corrélations et les divergences entre l'automatisme québécois et le surréalisme. L'ascendant du maître automatiste sur le peintre est important. Toutefois, loin d'être simplement son apprenti, Leduc a souvent ses propres idées sur l'art et sur la spiritualité, par exemple, et n'est pas toujours d'accord avec Borduas. De cette façon, son apport est essentiel parce que, en plus de réfléchir sur le surréalisme, Leduc songe considérablement à ses rapports avec Borduas. Cette double réflexion, en établissant une juxtaposition non seulement entre Leduc et Breton, mais également entre Leduc et Borduas, nous permet de mieux définir l'automatisme québécois et le surréalisme. Mais, avant d'arriver à une telle définition, il est nécessaire de considérer les écrits de Claude Gauvreau, qui, à la différence des deux peintres, est d'abord et avant tout littéraire.

**TROISIÈME PARTIE**

**CLAUDE GAUVREAU**

## **CHAPITRE SEPT**

### **GAUVREAU VIS-À-VIS DE BORDUAS, DE LEDUC ET DE BRETON**



Dans l'« Autobiographie » qui introduit ses *Oeuvres créatrices complètes* (1977), Claude Gauvreau déclare : « Je fus un militant inconditionnel dans la grande bataille « automatiste » en peinture (1946-1954)<sup>1</sup> ». Toutefois, c'est moins la peinture que l'écriture qui nous intéresse ici en ce qui concerne cet homme remarquable. Même s'il s'est adonné de temps à autre à l'art pictural (en 1956, par exemple, il présenta à Montréal une exposition de quarante dessins, et ses dessins accompagnent son recueil *Étal mixte*, publié en 1968<sup>2</sup>), Gauvreau était d'abord et avant tout écrivain. « Je suis un poète créateur », affirme-t-il dès l'abord dans « L'Épopée automatiste vue par un cyclope »<sup>3</sup> pour souligner l'originalité de son oeuvre. Poète, dramaturge, et romancier, il fut aussi l'auteur, en plus de sa correspondance inappréciable avec Paul-Émile Borduas et Jean-Claude Dussault, de nombreux articles, souvent de nature polémique, dans divers journaux et revues québécois : *Le Haut-Parleur*, *Le Quartier latin*, *Combat*, *L'Autorité du peuple*, et *La Barre du jour*, pour n'en nommer que quelques-uns.

Dès son premier article, « Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton », publié en 1945 dans le journal étudiant *Le Quartier latin*, Gauvreau s'est avéré dans ses écrits le défenseur le plus ardent de ses confrères automatistes et le théoricien le plus important de l'automatisme québécois. En fait, c'est lui qui, en s'enthousiasmant pour les idées de Borduas, appliqua les notions automatistes à la littérature. Ce faisant, il approfondit, en la développant plus précisément, la pensée de Borduas, que ce dernier lui-même n'avait parfois expliquée que superficiellement.

### 7.1 L'influence de Borduas

On a mis maintes fois l'accent sur l'application littéraire par Gauvreau des idées automatistes conçues à l'origine pour les arts plastiques. Jacques Marchand, dans *Claude Gauvreau : poète et mythocrate*, expose le mieux cette démarche. De même, André-G. Bourassa, dans *Surréalisme et*

*littérature québécoise*, fait remarquer comment Gauvreau, lors d'une conférence prononcée en 1967 au Musée d'art contemporain à Montréal, emprunta à *Refus global* et au glossaire « Commentaires sur des mots courants » qui s'y trouve afin d'élaborer sa théorie littéraire<sup>4</sup>. Cet emprunt aux écrits de Borduas est également évident dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault où il cite de temps à autre des extraits de *Refus global* et de *Projections libérantes* en soulignant en même temps l'importance de ces textes. Dans sa lettre du 19 avril 1950, par exemple, il reproduit mot à mot, de « Commentaires sur des mots courants », les différentes définitions de l'automatisme<sup>5</sup>. Il est important de noter que, avant de les présenter à Dussault, Gauvreau fait remarquer que Borduas « envisage la chose d'un angle surtout pictural » et il lui conseille d'assimiler ces définitions à sa conception avant tout littéraire de l'automatisme : « À mes explications sur l'automatisme (qui ont été fournies du point de vue de l'écrivain, surtout), je vous demanderais d'ajouter ces commentaires qui sont de Borduas lui-même [...] »<sup>6</sup>.

De surcroît, en plus de jouer un rôle capital dans le développement de ses idées esthétiques, Borduas fut également important dans la critique artistique et littéraire de Gauvreau. En prêtant une oreille attentive aux discussions du maître automatiste et en assistant à ses appréciations des oeuvres d'art, le jeune écrivain fut impressionné par la sensibilité et l'authenticité de sa démarche, deux notions qui, on le verra, servent de base à sa propre critique esthétique. Une fois seulement, pour autant que je sache, Gauvreau exprima publiquement un différend au sujet d'un jugement critique de Borduas. Dans « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », il raconte comment il vit le peintre automatiste, devant des tableaux de Marcel Barbeau, l'un des seize signataires de *Refus global*, « en état de défaillance. Une seule fois<sup>7</sup> ». D'après lui, Borduas, en jugeant les oeuvres en question, fut injuste et arbitraire. Toutefois, à part ce fait, Gauvreau admirait la façon dont Borduas appréciait une oeuvre d'art. Il écrit :

Je n'avais jamais rencontré un faciès d'une sensibilité aussi tangiblement vibrante et d'une curiosité aussi spontanée à l'égard de chaque réalité singulière (à vrai dire, je ne devais plus jamais en rencontrer). Borduas était doux, délicat, attentif et, malgré tout, sans complaisance. Pour Borduas, il n'était pas question de soumettre un vis-à-vis au lit de Procuste de préceptes arbitraires, il était à l'affût de l'authenticité d'expression de chacun. [...] Borduas permettait toute espèce d'authenticité, il n'en interdisait aucune. Quand j'eus à lui montrer de mes propres textes, je fis l'expérience pour moi-même de cette disponibilité inégalable [...] <sup>8</sup>

Grâce à son frère aîné, Pierre, peintre et élève de l'École de beaux-arts, qui l'avait introduit à l'art moderne, Claude Gauvreau rencontra Borduas pour la première fois en 1942 à Montréal à l'exposition «Oeuvres surréalistes de Paul-Émile Borduas»<sup>9</sup>. Le peintre et professeur de dessin de l'École du meuble semble l'avoir fortement marqué dès l'abord car il raconte que, lors de cette brève rencontre, Borduas lui causa « une impression indélébile<sup>10</sup> ». Par ailleurs, Fernande Saint-Martin avance que, à la suite de la conférence « Mille manières de goûter une oeuvre d'art » que Borduas prononça vers la fin de cette même année, Gauvreau « devint son disciple le plus proche et le plus fervent<sup>11</sup> ». Jusqu'à la fin de sa vie, l'écrivain défendit ardemment l'automatisme québécois et maintint un respect déférent à l'égard du peintre de Saint-Hilaire. Dans son ouvrage *Du fond de mon arrière cuisine*, Jacques Ferron, qui a connu les automatistes par l'intermédiaire de sa soeur Marcelle Ferron, témoigne de la grande estime de Gauvreau à l'endroit de Borduas :

Quel étrange garçon c'était ! Dans les compagnies, impérieux, plus absolu que Louis XIV, plus infailible que le pape, et parlant de tout, haut nécessairement, il ne se taisait qu'en présence de Borduas et ne le faisait pas à moitié : se contentant de se tenir à sa droite, il se taisait ce qui s'appelle se taire, pas un mot, pas un son. C'est du moins toujours ainsi qu'il m'est apparu, entre 1948 et le départ du maître pour les pays étrangers, les USA d'abord, la France ensuite<sup>12</sup>.

## 7.2 L'influence de Leduc

Le comportement de Gauvreau en présence du maître contraste beaucoup avec celui de Fernand Leduc qui, moins révérencieux devant Borduas, comme on l'a constaté, n'hésita pas à lui dire ce qu'il pensait. Les rapports entre Gauvreau et Leduc sont moins documentés et commentés que ceux que l'écrivain automatiste a entretenus avec le professeur de l'École du meuble, bien qu'il les ait fréquentés tous deux. En fin de compte, il appert que Leduc ne représente pas pour lui, à l'instar de Borduas, une influence importante. Selon Gauvreau, si ce fut Leduc qui l'introduisit au surréalisme, ce fut néanmoins grâce au peintre de Saint-Hilaire qu'il arriva à s'intéresser aux idées d'André Breton. En nous racontant ces faits, on remarque dans l'extrait suivant que Gauvreau n'est pas très élogieux à l'égard de Leduc :

C'est par Leduc surtout que le sujet du surréalisme vint à ma connaissance ; hélas pour moi, Leduc était tout entier pris par l'esprit de censure inhérent au deuxième manifeste du surréalisme et, plus âgé que nous, il nous traitait sur un ton assez cavalier. Franchement, quand il abordait son sujet, Fernand me faisait penser à un père préfet sentencieux et grondeur. Cette attitude m'enlevait personnellement toute envie d'en connaître plus long sur le surréalisme et me rendait Breton très rébarbatif. [...] [Quand] j'entendis ensuite parler des mêmes réalités, mais à travers la patiente et sensible délicatesse de Borduas, l'effet fut tout autre<sup>13</sup>.

D'ailleurs, en avançant que ce fut Leduc qui a conçu premièrement l'idée d'un manifeste collectif, Gauvreau fait savoir que le peintre, en France depuis 1947 où il signa *Refus global*, s'est éloigné par la suite de l'esprit du regroupement automatiste à Montréal en adoptant une attitude bourgeoise :

Fernand Leduc, lui, avait signé *Refus global* dans la liberté et la sécurité de Paris et il n'avait pas eu sa part des heurts innombrables que nous avions dû endurer. Or, Fernand revint à Montréal pour tenir [en 1950] une exposition solo au cercle universitaire. Il ne comprenait rien à notre attitude. Il en était

resté à la mentalité de la C.A.S. [Contemporary Arts Society ; en français, Société d'art contemporain, ] ; pour lui, il ne s'agissait surtout que d'intéresser «l'élite des possédants» à l'achat des tableaux. Il nous reprochait de contrarier la bonne volonté de beaucoup de personnes, etc. Fernand exposa au cercle universitaire de fort belles oeuvres, mais, socialement, il fut alors à l'origine d'un courant contre-révolutionnaire<sup>14</sup>.

De son côté, Leduc fait savoir que les sentiments peu louangeurs furent réciproques. « Claude Gauvreau », dit-il à André Beaudet, « d'amicale mémoire, mais d'attitude catéchistique<sup>15</sup> ». Dans une lettre datée du premier janvier 1950 et adressée à Borduas, le peintre se montre impatient avec lui et même exaspéré par le penchant polémique de Gauvreau auquel il ne souscrivait pas. Il dit dans un post-scriptum :

Ai reçu petite lettre de C. Gauvreau avec découpages (*sic*) de journaux reproduisant de vaines polémiques. S'il est vrai que le ridicule tue, le pauvre Gauvreau n'est sûrement plus. Là aussi bien qu'ailleurs les bonnes intentions ne sont pas suffisantes. Je me retiens de m'expliquer avec Claude étant trop éloigné de pensées et ayant horreur d'entamer d'asséchantes polémiques. - Il est quand même déplorable que des gestes comme ceux-là déteignent sur nous tous<sup>16</sup>.

Ailleurs, il fait comprendre à Borduas qu'il n'a pas de goût pour la poésie du polémiste automatiste. « Ses poèmes », déclare-t-il, « sont entachés du plus rétrograde verbalisme littéraire<sup>17</sup> ». On voit donc que Gauvreau et Leduc ne furent pas toujours sur la même longueur d'ondes et au fond, l'influence du peintre sur le jeune écrivain fut négligeable par rapport à celle de Borduas. Toutefois, malgré leurs différends, ils se sont intéressés au surréalisme et firent preuve tous deux d'excellentes connaissances des écrits et des idées d'André Breton qui les ont influencés d'une manière déterminante.

### 7.3 L'influence de Breton

Comme dans le cas de Fernand Leduc, on ne sait avec certitude quand Claude Gauvreau découvrit le surréalisme. Dans son « Autobiographie », il nous informe que ce fut vers 1949, donc aux alentours de sa signature de *Refus global*, qu'il commença à dévorer de nombreux ouvrages surréalistes et présurréalistes<sup>18</sup>. André-G. Bourassa avance que Thérèse Renaud, de Paris, envoya à Gauvreau des écrits surréalistes tels que des ouvrages d'Antonin Artaud, avant qu'ils ne circulent librement à Montréal<sup>19</sup>. Toutefois, en fréquentant régulièrement Borduas et Leduc, il fait peu de doute que l'écrivain automatiste entendit parler du surréalisme et d'André Breton, en plus d'être au courant des revues telles que *Minotaure*, *VVV* et *Hémisphères*, avant la parution du manifeste automatiste en 1948. Gauvreau, soit dit en passant, n'a jamais rencontré Breton et n'a jamais correspondu avec lui.

Dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault, que Dussault commença le 18 décembre 1949 et qui prit fin le 18 mai 1950, Gauvreau fait preuve de bonnes connaissances du mouvement surréaliste et des écrits de Breton. En plus des *Manifestes du surréalisme*, il recommande à son correspondant de lire *Nadja* et *L'Amour fou*, « des cargos de dynamite », clame-t-il, « dont l'explosion définitive n'a pas encore eu lieu<sup>20</sup> ». Pour mieux connaître le mouvement, il conseille, non sans réserve, *L'Histoire du surréalisme* (1945) de Maurice Nadeau, « un incompetent », à son avis, dont les « conclusions personnelles sont scandaleusement sottes<sup>21</sup> ».

Il est intéressant de noter que, lorsque Gauvreau donna à Dussault le conseil de lire Breton, il considérait le chef de file du surréalisme comme un grand penseur et un grand prosateur mais moins comme un grand poète. Dans son article, « Quelques poètes inconnus », il le qualifie, avec Paul Éluard, d'« excellent poète » mais en ajoutant « sans être au tout premier rang<sup>22</sup> ». Dans une note infrapaginale, il souligne cependant que, en tant que « penseur », Breton se distingue comme

« l'homme le plus lucide du vingtième siècle<sup>23</sup> ». Par ailleurs, dans une entrevue qui parut en 1966 dans la revue *Parti pris*, il dit au sujet de Breton : « C'est un grand prosateur...moins grand poète qu'Artaud ou Tzara<sup>24</sup> ».

Malgré cette distinction entre Breton le penseur et Breton le poète, la grande estime de Gauvreau à l'égard du chef de file surréaliste est quand même évidente dans ses écrits en dépit des différences qu'il fait remarquer entre l'automatisme québécois et le surréalisme. Bien qu'il annonce le dépassement du surréalisme, l'écrivain automatiste fait connaître dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault l'apport essentiel de Breton et des surréalistes en disant, par exemple, que « la voie suivie par Breton et ses amis était la seule prophétique pour l'avenir<sup>25</sup> ». Quatre ans plus tard, on constate que cette reconnaissance n'a aucunement diminué. Au sujet de ce qu'il appelle « la marche vers l'intérieur », c'est-à-dire un intérêt qui porte de plus en plus sur l'inconscient, Gauvreau écrit l'éloge suivant dans le journal *L'Autorité du peuple* :

[Aucun] homme n'a su, plus qu'André Breton, attirer l'attention sur des sols vierges infiniment précieux à connaître ; et aucun homme n'a su, mieux que lui, maîtriser le génie de rendre palpables des nuances de perception apparemment intraduisibles<sup>26</sup>.

On se rend compte, donc, que Gauvreau avait une certaine connaissance d'André Breton et du surréalisme. Tout compte fait, Breton influença Gauvreau d'une façon déterminante et les ressemblances qu'on va considérer ensuite entre les deux écrivains ont résulté, au moins en partie, de cette influence.

- <sup>1</sup> Claude Gauvreau, « Autobiographie », dans *Oeuvres créatrices complètes*, p. 12. Les guillemets sont de Gauvreau.
- <sup>2</sup> Fernande Saint-Martin, « Approche sémiologique de l'œuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau », dans, *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique ?*, p. 111.
- <sup>3</sup> Claude Gauvreau (1969), « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 48. Ce texte se trouve aussi dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 37.
- <sup>4</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle*, p. 275.
- <sup>5</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 19 avril 1950, dans *Correspondance : 1949-1950 Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault*, p. 328-329.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 327.
- <sup>7</sup> Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 61. Dans *Écrits sur l'art*, p. 47.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 50. Dans *Écrits sur l'art*, p. 38-39.
- <sup>9</sup> Selon la « Chronologie de Paul-Émile Borduas » dans Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, p. 31.
- <sup>10</sup> Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 50. Dans *Écrits sur l'art*, p. 38.
- <sup>11</sup> Fernande Saint-Martin, *op. cit.*, p. 110.
- <sup>12</sup> Jacques Ferron, « Claude Gauvreau », dans *Du fond de mon arrière cuisine*, p. 210-211.
- <sup>13</sup> Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 54-55. Dans *Écrits sur l'art*, p. 42.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 85. Dans *Écrits sur l'art*, p. 66. Les crochets sont de moi.
- <sup>15</sup> Fernand Leduc dans une entrevue avec André Beaudet dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. XXV.
- <sup>16</sup> Lettre du premier janvier de Fernand Leduc à Paul-Émile, dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 121. Le « (sic) » est soit de Leduc, soit de Beaudet.
- <sup>17</sup> Lettre du 13 décembre 1948 de Fernand Leduc à Paul-Émile Borduas, dans *ibid.*, p. 96.
- <sup>18</sup> Claude Gauvreau, « Autobiographie », dans *Oeuvres créatrices complètes*, p. 12.
- <sup>19</sup> André-G. Bourassa (1978), « Claude Gauvreau : la fin d'une occultation », *Magazine littéraire*, no. 134, p. 84.
- <sup>20</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 22 mars 1950, *op. cit.*, p. 213-214.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, lettre du 26 janvier 1950, p. 71.
- <sup>22</sup> Claude Gauvreau (1951), « Quelques poètes inconnus », *Le Haut-Parleur*, 30 juin, p. 3. Cet article ne se trouve pas dans *Écrits sur l'art*.
- <sup>23</sup> *Loc. cit.*
- <sup>24</sup> Jan Depocas (1966), « De l'amour fou à Vénus-3 : entretien avec Claude Gauvreau », *Parti pris*, vol. 1, no. 9. Dans *Écrits sur l'art*, p. 351-352.
- <sup>25</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 71.
- <sup>26</sup> Claude Gauvreau (1954), « «L'Exploration du dedans», les surrationnels se placent à l'avant-garde », *L'Autorité du peuple*, 26 juin, p. 5. Dans *Écrits sur l'art*, p. 271.



## **CHAPITRE HUIT**

### **RESSEMBLANCES ENTRE GAUVREAU ET BRETON**

### 8.1 La « marche vers l'intérieur »

Gauvreau, on vient de le remarquer, considéra André Breton comme l'écrivain qui avait porté le plus d'attention à l'inconscient. Pour l'écrivain montréalais, cette réflexion sur le terrain psychique de l'homme, largement inconnu, constitua un tournant décisif dans l'évolution de l'art. Il croyait que, après avoir épuisé toutes les possibilités de son univers extérieur, l'artiste devait tourner son regard vers son monde intérieur. Gauvreau écrit : « Après l'épuisement de l'exploration du dehors, il ne reste qu'une ouverture pour la connaissance, pour la vie, pour le vibrant, une ouverture vertigineusement vaste : « L'EXPLORATION DU DEDANS<sup>1</sup> ». À son avis, l'inconscient était un coffre à trésors infiniment riche pour l'artiste qui, en tournant le dos au « dehors », se décide à y fouiller. Devant une telle richesse, écrit-il encore, comment est-ce qu'on pourrait se contenter de l'aspect que nous offre le monde extérieur :

L'inconscient humain se constitue de tout ce que l'homme a vécu, senti, touché, pensé depuis sa naissance jusqu'à sa mort, c'est un réceptacle qui se complète sans cesse, la mémoire consciente est pleine de trous mais la mémoire inconsciente est sans failles ; comment concevoir qu'une telle opulence fût moins apte à délier dans un trajectoire somptueuse la main du peintre que la vision momentanée d'un aspect fragmentaire du monde extérieur<sup>2</sup> ?

Bien que Breton ne fût pas toujours d'accord avec la psychanalyse en tant que telle<sup>3</sup>, on a constaté que les idées de Freud l'ont tout de même influencé d'une manière déterminante. Cette influence freudienne est également évidente chez Gauvreau. C'est Freud, avance-t-il dans le journal *Notre temps*, qui, en découvrant l'inconscient peu après la découverte de la photographie, annonce la mort de la figuration en art<sup>4</sup>. Par ailleurs, l'écrivain automatiste fut très élogieux à l'endroit du

psychanalyste viennois. « Pour moi », dit-il à Jean-Claude Dussault, « Freud est l'homme le plus humain, le plus compréhensif, le plus consciencieux qui ait orné notre planète depuis bien longtemps<sup>5</sup> ».

À l'encontre de Paul-Émile Borduas et de Fernand Leduc, Gauvreau fait preuve dans ses écrits d'une bonne connaissance de Freud et la théorie freudienne apparaît plus souvent dans ses explications sur l'art. Dans son article « Qu'est-ce que l'authenticité? », par exemple, en plus de faire référence à Freud, il décrit en détail les notions de «libido» et d'«ego»<sup>6</sup>. De plus, il définit aussi ces termes dans sa correspondance avec Dussault<sup>7</sup>. En fait, à cause de son explication précise de ces notions, Gauvreau donne l'impression d'être « le théoricien de Freud à Montréal », à l'instar de Fernand Leduc qui fut, selon Bernard Teyssèdre, celui du surréalisme. On ignore cependant quels ouvrages du père de la psychanalyse circulaient au Québec à l'époque et auxquels Gauvreau avait accès. Dans « Qu'est-ce que l'authenticité? », il ne donne pas de références aux écrits de Freud. Toutefois, il semble qu'il fût au courant de quelques-uns d'entre eux car il recommande à Dussault de consulter *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, *Psychopathologie de la vie quotidienne* et *Introduction à la psychanalyse*. Par ailleurs, il dit qu'il n'a pas encore lu *Essais de psychanalyse*<sup>8</sup>.

D'après Gauvreau, c'est Freud qui a « aboli la monstrueuse cloison étanche entre la «raison» et la «folie»<sup>9</sup>, la même abolition qu'avait préconisée Breton dans ses *Manifestes du surréalisme*. Pour Gauvreau, l'imagination et l'inconscient l'emportent toujours sur la raison et le conscient. Sans découler forcément de ses lectures de Freud, sa défense du côté irrationnel de l'homme l'amena à un antiacadémisme enflammé.

## 8.2 L'antiacadémisme

Gauvreau, comme Borduas et Leduc, partage avec Breton un esprit antiacadémique qu'il avait manifesté depuis son adolescence lorsqu'on le mit deux fois à la porte du collège Sainte-Marie de Montréal où il était étudiant : la première fois, pour avoir été l'auteur de dessins indécents ; la deuxième fois, pour avoir professé des « opinions incompatibles avec l'enseignement officiel<sup>10</sup> ». Il ne s'agit donc pas d'une attitude qu'il fit sienne seulement en tant qu'automatiste. Il est vrai pourtant que ses nombreux reproches à l'endroit de l'académisme ressemblent parfois à ceux que Borduas fait entendre dans *Refus global* et, spécialement, dans *Projections libérantes*.

Selon Gauvreau, l'enseignement académique traditionnel proscriit l'expression artistique originelle et personnelle au profit de formules toutes faites. « L'académisme », écrit-il en 1947, « c'est la substitution à une solution personnelle d'une recette à tout faire indéfiniment reproduisible [sic], et cela est toujours une pourriture<sup>11</sup> ». Ce genre de formation, qu'il qualifiait de « réactionnaire, antisensible, informatrice et desséchante<sup>12</sup> », encourage l'élève non à créer mais à reproduire. En prônant simplement la reproduction au détriment de la vraie création artistique, l'académisme provoque un refoulement malsain chez l'artiste. Voici ce que l'écrivain automatiste en dit dans son article « Aragonie et surrationnel » :

[N'importe] quel imbécile est capable de peindre ou de dessiner photographiquement, à la suite d'une instruction ordinaire d'une couple d'années. Cependant, après l'entraînement académique subi (véritable dressage), le désir naturel est refoulé sous l'amas des réflexes conditionnés : non seulement un semblable entraînement n'aide pas l'expression personnelle, mais elle est une véritable école de refoulement et elle tend à rompre l'harmonie intérieure. Voyez la complète stérilité de l'enseignement des Beaux-Arts, où l'on apprend depuis des décades « à peindre le monde réel » ! Tous les peintres vivants, passés par l'École des beaux-arts (comme Borduas, Roberts, Leduc, Gauvreau [Pierre], n'ont pu accéder à une oeuvre créatrice

qu'en se rebellant contre les règles prescrites ou en s'en dégageant péniblement plus tard (car pareilles habitudes de renoncement à soi constituent une authentique perversion de l'esprit)<sup>13</sup>.

En la refoulant sous un amas de règles et de bienséances stériles, l'académisme interdit la liberté d'expression qui, seule, est capable de créer des oeuvres d'art authentiques et la sensibilité de l'artiste, à laquelle Gauvreau tenait énormément, ne peut s'exprimer.

Pour Gauvreau, la sensibilité est essentielle dans la création et dans l'appréciation de l'art. Ainsi, une maîtrise technique du pinceau et de l'assortiment de couleurs importe bien moins que l'investissement affectif de l'artiste dans son tableau. Au sujet du dessin, il explique : « Savoir dessiner, c'est posséder le pouvoir de tracer une ligne émouvante. L'habilité à tracer une image photographique (acquisition refouleuse [sic] autonome) n'a de rapport qu'accidentel avec l'art du dessin<sup>14</sup> ». L'enseignement académique traditionnel fait défaut parce que, en dépit des théories et des règles qu'il propage, il ne peut faire apprendre la sensibilité. Gauvreau explique à Dussault :

Tout ce qui s'enseigne est théorique et rationnel ; il n'a donc aucune valeur ni pour juger ni pour créer. Les seules valeurs précieuses sont empiriques, elles s'obtiennent par l'expérience personnelle et le développement progressif du sens critique.

Le seul professeur qui ne sera pas néfaste pour ses élèves est celui qui basera ses critiques sur les qualités sensibles objectives.

Peu importe l'aspect d'une oeuvre, peu importe la discipline intellectuelle qui l'a permise, peu importe le degré d'évolution intellectuelle de son auteur ; seule importe la «beauté convulsive» - d'une nature strictement sensible - qui aura été inscrite objectivement dans la matière<sup>15</sup>.

Cette « beauté convulsive », qui rappelle inévitablement Breton<sup>16</sup>, est donc le seul critère qui compte selon Gauvreau. Liée intimement aux « qualités sensibles objectives », elle fait partie, comme on le verra au chapitre suivant, de la critique de Gauvreau fondée sur ce qu'il appelle « l'authenticité ».

En préconisant continuellement la sensibilité, l'antiacadémisme qui se fait entendre dans les écrits de Gauvreau s'accompagne par conséquent d'une attitude antirationaliste.

### 8.3 L'antirationalisme

Comme Breton, Gauvreau s'en est pris au rationalisme. La raison, à son avis, entrave la sensibilité en l'empêchant de s'exprimer librement. Pour permettre l'expression de ce que le littérateur automatiste appelle les « nécessités sensibles », l'artiste doit détourner le concours de la raison dans l'élaboration de son oeuvre. Selon Gauvreau :

Les facultés strictement rationnelles chez l'homme, qui sont remarquablement bornées, ont la déplorable habitude de chercher à censurer et refouler tout ce qui n'est pas de leur propre nature. Aussi, pour permettre la parfaite extériorisation des nécessités sensibles, faut-il détourner les facultés rationnelles de leur emprise étouffante - il faut les distraire, les occuper, de là le besoin de cet « intérêt de connaissance » appelé aussi « discipline intellectuelle » - c'est-à-dire l'inquiétude, le problème plus ou moins conscient à résoudre.

Ainsi, tandis que les facultés rationnelles sont détournées de la censure, l'épanouissement sensible peut s'accomplir librement et donner à l'objet son caractère vibrant si indispensable (souvent même à l'insu de la conscience de l'artiste)<sup>17</sup>.

Consciemment, l'artiste travaille selon une « discipline intellectuelle », le cubisme, par exemple. Devant le problème rationnel de la représentation géométrique d'un sujet, le peintre cubiste libère, souvent inconsciemment, sa sensibilité qui se manifestera à travers le tableau. Dans ce sens, «la conséquence est plus importante que le but», selon le précepte de Borduas que Gauvreau fit sien. Pour apprécier l'oeuvre du peintre cubiste, le critique est censé s'intéresser moins à la géométrie de

l'objet peint, le but, qu'aux aspects sensibles, les conséquences, qui relèvent de l'artiste ; il ne doit pas se pencher sur la logique de la démarche artistique mais plutôt sur la passion manifestée dans le tableau. Gauvreau explique :

La logique s'exerce toujours sur des objets existant déjà. Ce n'est donc point la logique qui puisse engendrer ces objets. La passion engendre les objets, en pleine certitude empirique. La logique est un parasite (toujours retardataire) des sens<sup>18</sup>.

La logique se limite donc au passé et de cette façon n'est pas en mesure de faire naître de vraies oeuvres d'art originales douées de sensibilité. Le rationalisme ne permet pas à l'artiste de se mettre originalement en avant parce qu'il trouve du réconfort dans les découvertes du passé et préfère les répéter au lieu d'en poursuivre d'autres. Autrement dit, l'artiste académique, conservateur, se repose sur ses lauriers en se contentant de ce qu'on a déjà fait. Pour cette raison, Gauvreau rangea les artistes de tendance académique dans « la catégorie des exploiters » par opposition à « la catégorie des explorateurs »<sup>19</sup> à laquelle appartiennent ceux et celles qui, « ayant assimilé toute la connaissance possible, endossent tous les risques généreusement et se lancent à la poursuite d'une découverte parfois orientée mais toujours imprévue<sup>20</sup> ». On apprend ainsi que la sensibilité dont parle Gauvreau n'a rien à voir avec la sentimentalité nostalgique. Il écrit :

La rationalité est formée de concepts qui sont les résidus de perceptions antérieures ; la rationalité est constitutivement [sic] liée au passé. Qui n'est que rationaliste vit sur le passé, est attaché à ce qui n'est plus, et n'est que sentimental. Du reste, le rationalisme est un courant de pensée ancien et qui a fait son temps. L'attachement à la désuétude est en soi de la pure sentimentalité<sup>21</sup>.

On comprend mieux ainsi l'importance pour Gauvreau, aussi bien que pour Borduas, de l'exploration de l'inconnu et de la spontanéité dans l'art.

L'antiacadémisme et l'antirationalisme ont toujours fait partie de l'esthétique automatiste de Gauvreau. Dès ses premiers articles publiés dans *Le Quartier latin*, il a maintes fois dénoncé ceux qui, à son avis, entravaient le progrès des artistes explorateurs à l'affût de l'inconnu. Toutefois, ce chroniqueur automatiste n'avait-il pas de temps à autre des tendances académiques ? On constate, par exemple, sa manière catégorique d'exposer ses idées et son refus de la critique d'autrui. Dans sa correspondance avec Dussault, il emploie partout l'impératif et préfère l'exhortation à la suggestion : « Je vous exhorte donc à écrire dans le plus entier désintéressement [...] je vous exhorte à vous oublier [...] je vous exhorte à être simple<sup>22</sup> », lui écrit-il le 5 avril 1950. Qui plus est, dans sa lettre du 22 février 1950, Gauvreau présente à son correspondant un examen de cinquante questions sur tout ce qu'il lui avait appris jusque-là. « D'examen ? », écrit-il, « Oui d'examen. D'examen de sens critique - d'examen de bonne volonté - d'examen d'attention - d'examen de sincérité<sup>23</sup> ». Pourrait-on être plus académique ?

Jacques Marchand, dans *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, croit que l'écrivain automatiste est devenu, malgré lui, académique. À son avis, les ouvrages qui suivent les « objets » dramatiques écrits entre 1944 et 1946, regroupés dans *Entrailles*, et les poèmes du recueil *Étal mixte*, rédigés entre 1950 et 1951, ne sont pas nés spontanément mais devinrent, par contre, calculés et, à la longue, peu originaux. Autrement dit, Gauvreau se reposait sur ses lauriers automatistes au lieu de se lancer continuellement, en tant qu'écrivain-explorateur, dans l'inconnu. Son grand esprit d'exploration et d'innovation, selon Marchand, s'est rétréci. Le comportement de Gauvreau, tel qu'il nous le décrit dans l'extrait suivant, n'est pas sans nous rappeler un peu l'attitude autoritaire et intransigeante de Breton :

Il est devenu parfaitement sectaire. Le terrorisme intellectuel qu'il adopte n'est même pas celui de notre époque. Son univers mental se dissout dans ces gifles, excommunications et gros mots que se renvoyaient les beaux gladiateurs des écoles artistiques européens du début du siècle<sup>24</sup>.



Tout compte fait, je ne doute pas de la sincérité de Gauvreau en ce qui concerne son antiacadémisme. À mon avis, il ne se rendait pas compte qu'il devenait lui-même de plus en plus académique. Dans sa défense et son exaltation de l'automatisme québécois, il s'accrochait presque désespérément à ses idées sans s'apercevoir de sa propre intolérance croissante. On verra cependant que vers la fin de sa vie Gauvreau, en acceptant le dépassement de l'automatisme, s'est avéré moins sectaire et un peu plus objectif.

#### 8.4 La politique

En dépit de son penchant sectaire dans ses efforts pour promouvoir ses idées sur l'automatisme québécois, qui démentit parfois ses propos antiacadémiques, Gauvreau, à l'instar de Borduas et de Leduc, tient à l'apolitisme. Il ressemble ainsi à Breton, qui voulait écarter le surréalisme de l'emprise du Parti communiste français, sans avoir en commun avec le chef des surréalistes des tentations initiales d'un engagement politique. Afin d'assurer leur intégrité et leur liberté, il fut nécessaire de ne pas affilier les automatistes à un parti politique quelconque.

La possibilité d'une telle affiliation de la part de Gauvreau était néanmoins très réelle. Aux expositions, à la Société d'art contemporain et aux journaux auxquels il collaborait, le jeune écrivain côtoyait toutes sortes de gens intéressés qui l'auraient accueilli à bras ouverts dans leur cause. Dans « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », Gauvreau décrit sa méfiance devant les diverses sollicitations :

Les assaillants de toutes espèces tentaient évidemment de réduire notre élan aux dimensions de leur façon de penser. Ce n'est pas d'hier qu'on a cherché à nous utiliser. Il y eut toujours des adeptes de la révolution politique autour de nous : ce furent tour à tour des staliniens, des trozkystes [sic] [...] des anarchistes [...]<sup>25</sup>

Toutefois, malgré les nombreuses occasions de le faire, Gauvreau n'a jamais succombé à la tentation de se joindre à un parti politique.

Tout au plus, afficha-t-il un penchant pour la gauche. Par exemple, ses articles ont parfois paru dans des publications de tendance gauchiste telles que *Combat*, comme on l'a déjà constaté, *L'Autorité du peuple* et *La Revue socialiste*. En décrivant, encore dans son « Épopée », les tensions qui ont existé à la Société d'art contemporaine entre les partisans de droite et ceux de gauche, Gauvreau ne dissimule pas sa préférence pour la gauche en s'associant à l'ambition « d'épurer la société de ses éléments néo-académiques [...] »<sup>26</sup>. Par ailleurs, dans sa lettre à Dussault datée du 2 mai 1950, il fait mention de Karl Marx dont l'oeuvre, à son avis, sans être « une bible infaillible », éclaire bien l'exploitation du prolétariat par la bourgeoisie. Pourtant, bien qu'il se range du côté de la classe ouvrière qui « entraînera l'écroulement du règne bourgeois - capitaliste - libéral », Gauvreau précise que, pour lui, « il ne s'agit pas d'aucun parti politique à programme »<sup>27</sup>.

On remarque donc que sa solidarité avec la cause prolétarienne n'entraîna pas son inscription à un parti de gauche. En effet, sa préférence marquée pour le désintéressement vis-à-vis de la politique le mena à se dissocier ouvertement du communisme et, en particulier, du stalinisme. Par exemple, en 1949, dans une lettre accompagnée d'une vingtaine de signatures protestant contre l'application de « la loi du cadenas » par le gouvernement de Maurice Duplessis, Gauvreau déclare : « Que le communisme actuel n'apporte pas à nos espoirs les solutions qui les combleraient, plusieurs d'entre nous l'ont exprimé antérieurement et l'on ne saurait, sans fourberie, nous soupçonner d'allégeance à la politique stalinienne »<sup>28</sup>. Plusieurs années plus tard, dans *La Revue socialiste*, il accusera même les partisans du stalinisme, à son avis dogmatiques et réactionnaires, d'avoir eu l'intention de saboter l'automatisme qui était plus apte à plaire aux intellectuels<sup>29</sup>.

Pour sa part, Jacques Marchand remet en question la véracité des propos anticomunistes de Gauvreau et de ses confrères automatistes. À son avis, les automatistes ne furent pas indifférents à l'égard de la propagande anticomuniste très répandue au Québec dans les années 1940 et il propose même que, « peut-être sans le vouloir », ils aient été « les premiers véhicules intelligents de cette propagande<sup>30</sup> ». Toutefois, Gauvreau était très intelligent et méfiant et il n'aurait pas été facilement dupe de ce genre de propagande. Voici ce qu'il en dit dans une conférence en 1970 :

L'art de propagande implique le freinage délibéré de l'inspiration, le rétrécissement systématique de la liberté d'expression, afin de conformer l'objet fabriqué aux besoins de mots d'ordre extra-artistiques facilement imaginables comme autoritaires<sup>31</sup>.

Par ailleurs, si Gauvreau s'est conformé à l'attitude anticomuniste généralisée à l'époque, il ne s'est pas rallié pour autant à la droite qui, en grande partie, fut responsable du discours contre le communisme et dont il se méfiait également. Dans sa lettre à Dussault qui date du 10 mai 1950, l'épistolier automatiste fait savoir que ses remarques contre le communisme totalitaire de l'URSS ne ressemblent aucunement à celles que font entendre des politiciens de droite. D'abord, il explique à son correspondant qu'il existe en général, peu importe l'objet en question, deux sortes de critique : une critique de droite, conservatrice, qui reproche l'excès et une critique de gauche, libérale, qui s'en prend à l'insuffisance. Par rapport à ces deux critiques opposées, il explique ensuite qu'il y a deux sortes de reproches, de gauche et puis de droite, qu'on fait à l'endroit de l'URSS :

Reprocher à l'URSS qu'elle ne remplisse pas ses promesses et qu'elle régresse vers le sentimental et le nationaleux [sic] et qu'elle ne permette pas une rénovation de la sensibilité collective ; ou bien, lui reprocher de trop bouleverser de valeurs éternelles et de faire gaillardement fi de quelques-uns de nos principes « si bien-faisants » [sic] - avouez que c'est deux<sup>32</sup> !

Il est donc évident que l'antistalinisme de Gauvreau aurait résulté plus de la critique de gauche concernant le renouvellement nécessaire de la sensibilité collective que de celle de droite qui craignait le bouleversement du statu quo. Dans ce sens, Gauvreau ne s'apparente d'aucune manière à la démagogie anticomuniste que promulguaient des politiciens canadiens et américains.

En outre, s'il évite vigoureusement une affiliation avec le communisme, sa méfiance à l'égard du fascisme n'en est pas moins fervente pour autant. Dans sa « Lettre ouverte à M. Robert Cliché » publié dans *Le Canada* en 1949, Gauvreau proteste contre le rapprochement des automatistes québécois et de *Refus global* avec le fascisme :

Vous nous traitez de fascistes, le coup est classique. [...] Trouvez-moi un seul mot dans le manifeste ou un seul geste dans notre comportement qui permette de nous assimiler à Mussolini [...] La seule désignation permettant de rattacher partiellement *Refus global* à une activité politique passée est le mot «anarchie», mot qui n'a rien de fasciste et qui d'ailleurs est employé dans un sens très générique<sup>33</sup>.

En ne prenant parti ni pour les communistes ni pour les fascistes, Gauvreau n'écarte cependant pas la possibilité d'une affiliation anarchiste, ce qui n'est pas évident dans les écrits de Borduas et de Leduc. « De tous ces courants de pensée économique-sociaux [sic] », médite-t-il dans son « Épopée », « c'est sans doute l'anarchisme qui m'apparut à moi le plus respirable<sup>34</sup> ». De plus, il défend l'anarchie dans sa correspondance avec Dussault en disant qu'elle ne cherche pas à détruire gratuitement pour le plaisir de le faire. Pour lui, « l'anarchie, c'est la liberté avec rigueur<sup>35</sup> ». Il propose aussi que les idées de l'anarchiste américain Holley Cantine sur la liberté en art se rapprochent de celles des automatistes<sup>36</sup>. Toutefois, comme ce fut le cas pour son penchant gauchiste, sa prédilection pour l'anarchie ne s'est pas traduite par une adhésion à un parti anarchiste quelconque.

Mais, même s'il tenait à l'indépendance des automatistes et à celle des artistes en général vis-à-vis de l'engagement politique, Gauvreau ne s'est pas enfermé dans une espèce de tour d'ivoire non figurative, dans la « bourgade plastique<sup>37</sup> » que Borduas mentionne dans *Refus global*. « Les automatistes », déclare-t-il, « n'avaient pas pour visée de se livrer à d'inoffensifs jeux esthétiques superficiels<sup>38</sup> ». D'après lui, ils furent des artistes engagés qui ne se contentaient pas du statu quo.

Gauvreau, à l'instar de Breton, parlait en faveur d'une révolution qui ne devait pas se confondre avec la lutte du prolétariat. Il explique à Dussault que, bien qu'il soit souvent d'origine prolétarienne, le vrai artiste est à la recherche de l'émancipation morale tandis que le prolétariat lutte pour la plus juste répartition des richesses matérielles<sup>39</sup>. Pour Gauvreau, il s'agit moins de révolutionner les fondements économiques et sociaux du monde que d'en renouveler les sources d'émotivité et de sensibilité. À partir d'abord de ce renouvellement que seul un contact avec l'art, et avec les oeuvres automatistes en particulier, est en mesure d'entraîner, on peut ensuite fonder les bases d'une nouvelle civilisation qui redresserait les torts socio-économiques. Par exemple, voici ce qu'il dit dans le journal *L'Autorité du peuple* :

L'homme ne se modifie profondément qu'à partir de l'instant où sa sensibilité éprouve l'effet d'une mutation. La production «automatiste» signifie la sensibilité à nu, une relation concrète ne s'établit pas avec l'objet automatiste sans un engagement fondamental de la sensibilité de l'individu. La révélation surrationnelle atteint et régénère la sensibilité de l'homme.

Un esprit qui réfléchirait en arriverait à déduire qu'en partant de relations sensibles neuves il est possible de se rendre jusqu'à fonder les bases d'une nouvelle civilisation entièrement nouvelle - et que d'ailleurs, il n'existe pas d'autres moyens réalistes de fonder de pareilles bases<sup>40</sup>.

Dans *Le Quartier latin*, il propose que ce soit l'exploration de plus en plus profonde du « dedans » par l'automatisme qui contribue au changement du monde :

Tôt ou tard, la lumière ainsi projetée sur les besoins méconnus et les mécanismes ignorés de la réalité mentale de l'homme rendra possible ou déterminera la refonte des rapports humains. Le sensible connu n'étant plus le même, la face de la civilisation changera de traits<sup>41</sup>.

Cet espoir idéaliste mis sur l'art, évident également dans les écrits de Borduas et de Leduc, risque de paraître utopique mais Gauvreau y tient résolument, certain de la vérité de ses propos. D'ailleurs, au sujet de leur réconciliation dans ce qu'il appelle « le réalisme anthropomorphique », un terme qu'on considérera prochainement en ce qui concerne l'athéisme, Gauvreau connaissait bien la différence entre l'idéalisme et le matérialisme quant à la manière dont on peut entreprendre la révolution. Il explique à Dussault :

Sur le sujet de l'idéalisme et du matérialisme, je voudrais vous expliquer que le terme « idéaliste » qualifie ou qualifiait généralement ceux qui croient que l'état d'une société peut être transformé par une simple prise de conscience et par la persuasion ; les « matérialistes », par contre, seraient ceux qui croient qu'un simple effort de pensée est impuissant à modifier quoi que ce soit et que l'évolution obéit à des lois matérielles extérieures aux idées<sup>42</sup>.

Ainsi, la « révolution de la poésie<sup>43</sup> », idéaliste, que Gauvreau proclame à la fin de son « Épopée », ressemble au rôle que Breton assigne aux vers en tant que force illimitée d'affranchissement de l'homme. Selon le chef de file des surréalistes, la poésie doit accomplir la tâche suivante : « [Se] porter sans cesse en avant, [...] explorer en tous sens le champ des possibilités, [...] se manifester - quoi qu'il advienne - comme puissance *émancipatrice* et *annonciatrice*<sup>44</sup> ». Voilà pourquoi les deux écrivains tiennent ardemment à défendre la liberté d'expression de l'artiste contre l'emprise d'une idéologie politique, soit de gauche, soit de droite : une telle tyrannie risque de freiner l'acquisition de savoir que l'art seul peut accomplir. « Il n'y a pas à marchander », déclare Gauvreau, « la liberté d'expression est indispensable au progrès de la

connaissance. [...] Le totalitarisme ne permet que la platitude stérile<sup>45</sup> ». En outre, on verra que cette liberté est essentielle en ce qui concerne la notion de dépassement dans la pensée de Gauvreau.

Par ailleurs, bien qu'ils aient exprimé tous deux leur solidarité avec la cause prolétarienne, Gauvreau, et Breton semblent avoir dédaigné ce à quoi le prolétariat, avec une pelle, une pioche ou les mains, s'identifie foncièrement : le travail. Dans *Nadja*, par exemple, Breton accepte à contrecœur la « nécessité matérielle » du labeur de tous les jours mais il refuse, par contre, de le glorifier. L'« événement » qu'il cherche encore, écrit-il, « *n'est pas au prix du travail*<sup>46</sup> » qu'entreprend quotidiennement l'ouvrier. Dans son article « En art : liberté avant tout », qui date de 1951, Gauvreau distingue, quant à lui, ce qu'il appelle le « travail-corrée » du « travail-passion ». Il explique :

Les métiers sont innombrables dans le monde, qui n'aient pour but que de faire fructifier le travail-corrée au bénéfice du bifeck. Emprisonnées dans un étau économique, des millions de personnes sont forcées d'accomplir des tâches, sans passion, uniquement parce que, sans ces rites obligatoires, elles n'auraient rien à manger [...]

Le travail-corrée est une réalité terrestre certes indéniable ; mais ce n'est pas la seule réalité dont il faille tenir compte : il existe aussi le travail-passion<sup>47</sup>.

En tant qu'artiste qui cherche à révolutionner le monde au moyen des œuvres d'art, l'écrivain automatiste opte évidemment pour le « travail-passion » et c'est dans ce sens qu'il prônera l'abolition du prolétariat. Il déclare dans ses « Réflexions d'un dramaturge débutant » :

Pour moi, il ne s'agit pas de prolétariser le monde entier mais d'abolir le prolétariat.

La déification du travail-corrée est malsaine au plus haut point. Une visée progressiste sans tricherie devrait aller dans le sens de la diminution au strict minimum possible du travail-corrée fourni par chaque individu. [...]

Le vrai révolutionnaire n'est pas celui qui tend à soumettre la collectivité à un monolithisme, aussi splendide en agencement formel fût-il ; le vrai révolutionnaire est celui qui aspire à voir chaque être humain dégagé du travail-corrée et en état d'accessibilité au travail-passion<sup>48</sup>.

En somme, il était important pour Gauvreau et pour Breton de tenir leurs oeuvres et leurs recherches à l'écart de tout intérêt arbitraire qui risquait d'entraver la liberté d'expression. Tous deux de tendance gauchiste, ils ont tout de même refusé de se plier aux ordres arbitraires et obscurantistes d'un parti politique. « Le marxisme-léninisme semble apporter aux masses une amélioration économique mais propose en même temps l'abêtissement culturel<sup>49</sup> », avance Gauvreau qui, selon ses articles et sa correspondance avec Dussault, semble bien connaître la pensée marxiste. À son avis, il fallait d'abord renouveler, au moyen de l'art, les sources d'émotivité et de sensibilité du monde avant d'envisager le changement économique et social. Toutefois, sans être une influence majeure, et en dépit de sa critique fougueuse du communisme, il appert que le marxisme contribua, au moins en partie, à son athéisme inébranlable. « Par le contact avec des marxistes », écrit-il dans son « Autobiographie », « j'étais redevenu athée ; une fois pour toutes<sup>50</sup> ».

### 8.5 L'athéisme

Dans une lettre à Dussault qui date du huit février 1950, Gauvreau dit que, étudiant au Collège Sainte-Marie, il était, « quoique très peu clérical », chrétien, au moins avant son renvoi, après lequel il devint athée<sup>51</sup>. En fait, il prétend qu'il était plus pieux que ceux qui lui enseignaient, les Jésuites, dont il souligne souvent « l'hypocrisie et la tyrannie<sup>52</sup> ». De plus, il affirme que ce fut à cause de sa piété fervente et sincère qu'on l'a renvoyé de l'école :



Ma qualité de chrétien très sincère, loin d'atténuer mes désaccords avec mes professeurs, les accentuait grandement - car j'étais écoeuré de toute cette mollesse et de tout ce marchandage vraiment antichrétien.

Si je fus expulsé du collège Sainte-Marie en Philo II, je puis dire que ce fut *parce que j'étais chrétien*<sup>53</sup>.

À partir de son éducation auprès des Jésuites, Gauvreau s'en est pris fréquemment au christianisme et, en particulier, au catholicisme. Il n'est guère étonnant qu'à travers sa correspondance avec Dussault il critique tout ce qui est catholique. Voici, par exemple, une de ses nombreuses récriminations :

La doctrine catholique, sous toutes ses coutures, est déjà totalement rapiécée d'incohérences, de contradictions flagrantes, de stupidités absurdes, d'énormes bêtises ! Tout être le moins honnête et conscient s'éloigne de ce charnier - mais les brutes moulées y demeurent, y croupissent, s'y serrent les coudes, et seule la mort les démentira<sup>54</sup>.

Cette critique, renforcée par ses découvertes du surréalisme et du *Refus global*, le mena à remettre en question ses anciennes croyances chrétiennes. Il conteste, par exemple, la véracité de l'Évangile en proposant que « scientifiquement, rationnellement, analytiquement, il n'y [ait] pas un seul mot des évangiles dont on ne pourrait mettre légitimement en doute l'authenticité<sup>55</sup> ». En fait, ce n'est que « l'unité poétique » de ces saints écrits, « poétiquement grand[s], sans être d'une véracité historique à toute épreuve<sup>56</sup> », qu'il trouve valable. En face du mal dont souffre le monde, Dieu se voit même relégué au domaine de la fiction :

Quelle est cette démente obstination à vouloir organiser l'univers autour d'un Dieu fictif, dont l'existence inutile ne peut pas se justifier d'aucune façon !

En connaissez-vous, vous, une seule raison pour que Dieu existe ?

Une fois ce pacha inventé, essayez donc un peu de concilier son existence avec la cruauté universelle ! Essayez donc de justifier ce Bon Père tout bon devant la souffrance, l'injustice, l'irresponsabilité punie<sup>57</sup> !

À propos de cet athéisme, il est important de mettre en relief la pensée de Pierre Mabille. À l'instar de Borduas, Gauvreau décrit l'évolution de l'art et de la poésie selon la notion d'égrégories de Mabille. Pour lui, le christianisme se réduisait à un mythe parmi d'autres qui, ayant dominé pendant un certain temps, était en déclin et allait se voir inéluctablement éclipsé par de nouvelles croyances communes. D'après Gauvreau, ce fut à la Renaissance que la rupture avec « le mythe de notre ère<sup>58</sup> », le christianisme, commença. À propos de *Refus global*, il avance que Borduas « avait compris que toutes les tentatives révolutionnaires, même en adoptant une forme athée, seraient vouées à l'échec si elles ne faisaient pas absolument table rase de toutes les habitudes de penser issues de l'évolution logique de la civilisation chrétienne [...]»<sup>59</sup>.

Par ailleurs, l'écrivain automatiste croit que le surréalisme résulte de la découverte de la décadence du mythe chrétien en tant que dogme qui ne peut plus assurer la cohésion d'une civilisation. Jean-Claude Dussault, dans une lettre du 12 février 1950, demande à Gauvreau si le mouvement surréaliste fut la cause ou le résultat des bouleversements mondiaux du vingtième siècle. Son destinataire lui répond qu'il ne s'agit ni de cause ni d'effet : le surréalisme, à son avis, prend conscience du déclin du christianisme qui, effectivement, est responsable des chambardements horribles tels que les deux guerres mondiales. Il explique :

[...] Les bouleversements mondiaux sont l'effet normal de la désintégration du mythe chrétien. Le surréalisme, lui, est le résultat de la prise de conscience - d'abord totalement empirique, puis de plus en plus réfléchi [sic] - de cet état de désagrégation du mythe. [...]

Le comportement surréaliste ne s'explique pas (quoi qu'en pense [Maurice] Nadeau) comme une réaction nerveuse destinée à réagir contre les aberrations inspirées de la guerre. Le comportement surréaliste est le seul comportement de défense contre les tentations d'une sensibilité collective corrompue - situation préexistante à la guerre et lui succédant de beaucoup<sup>60</sup>.

Ailleurs, Gauthier déclare que le surréalisme, en plus des poètes tels qu'Apollinaire, Lautréamont et Rimbaud, sert de « contre-poisons [sic] positifs<sup>61</sup> » contre les retombées nuisibles de l'affaissement de la civilisation chrétienne.

#### 8.6 Le monisme athée et l'humanisme

Ostensiblement antichrétien, Gauthier se rangeait du côté de l'athéisme, mais, à ce terme, il préférait « monisme » ou l'expression « monisme athée ». Il explique à Dussault :

Le monisme exclue toute idée d'au-delà. C'est pourquoi je disais que l'expression du monisme, dans la vie courante, fait fuir bien des bonnes âmes.

« Monisme » est un terme que j'aime. « Athéisme » est une expression parfaitement répugnante.

Dans « athéisme », il y a Théos : Dieu. Encore le sempiternel vocabulaire catholique qui colle aux mœurs ! En quoi peut-il être raisonnable de définir « l'athéisme », ou « l'athée » - qui par essence ne croit pas en Dieu - justement par cette chose qui n'existe pas<sup>62</sup> ?

Le monisme, à son avis, conteste le dualisme qui oppose l'esprit à la matière et le bien au mal. En somme, il n'existe dans l'univers qu'une chose, une substance impondérable et indéfinissable qui n'est ni esprit ni matière dont l'univers est constitué. « Il y a autre chose », affirme-t-il, « qui n'a jamais été circonscrit ni défini<sup>63</sup> ». Tout au plus, l'écrivain automatiste propose-t-il qu'on puisse avoir recours tout de même à des termes comme « esprit » et « spirituel » mais en apportant la

précision suivante, à l'instar de Borduas qui parle de différents degrés de finesse de la matière<sup>64</sup> : « Il sera bien entendu que le mot « spirituel » ne désignera pas un principe générique opposable au matériel. Il désignera simplement un aspect plus ou moins fixé d'une manière évoluée<sup>65</sup> ». Tout compte fait, il s'agit d'un monisme matérialiste nuancé. Par ailleurs, le terme «monisme», qui remonte au moins aux dix-huitième et dix-neuvième siècles chez des philosophes tels que Hegel et Fichte<sup>66</sup> ne figure ni dans les écrits de Borduas (bien que celui-ci, comme on l'a déjà constaté, soit athée et de tendance matérialiste<sup>67</sup>) ni dans ceux de Leduc. Jacques Marchand fait savoir que la notion de monisme est capitale dans l'oeuvre de Pierre Mabile et suggère que c'est là en effet où l'écrivain automatiste aurait pu la découvrir<sup>68</sup>.

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas de place pour Dieu dans l'univers moniste de Gauvreau. Ce dernier refuse d'admettre l'existence d'un être tout-puissant qui transcende la substance unique dont le cosmos est constitué. La notion d'un absolu quelconque lui est inadmissible parce que, à son avis, rien d'absolu n'existe. Il ressemble ainsi à Breton qui, en acceptant comme naturelle la croyance à l'immortalité, s'élève « contre l'idée d'une vérité dernière<sup>69</sup> ».

Au réalisme absolu qui découle de « l'abstraite notion de Dieu<sup>70</sup> », l'écrivain automatiste préfère ce qu'il nomme le « réalisme anthropomorphique » qui est, à ma connaissance, de son invention. Ce genre de réalisme dénote une espèce de subjectivisme qui tient exclusivement aux sensations que l'homme est capable de percevoir ; ce qui échappe à la perception humaine est sans conséquence. De plus, bien qu'il ne prétende pas atteindre un absolu, le réalisme anthropomorphique crée tout de même une sorte d'objectivité humaine constante à laquelle on peut toujours se référer. Au fond, on apprend, en lisant l'explication suivante, que c'est l'homme qui se trouve au centre de l'univers de Claude Gauvreau :

Les sens humains ne perçoivent rien d'absolu ? Et alors ? Qu'importe, puisqu'il n'existe rien d'absolu ; puisque, en dernière analyse, la matière se résume à des forces énergétiques se mouvant dans le vide, forces différemment perceptibles suivant les différentes natures sensibles présentement dans l'univers.

L'homme ne sent pas les choses comme les sent le cactus : qu'importe ? La sensibilité humaine n'est pas inférieure à celle du cactus ; et puis, au sein même de son espèce, l'homme retrouve son objectivité constante.

En effet, la nature peut être perçue d'une façon constante au sein de l'espèce humaine ; les inconstances permettent d'établir une distinction entre l'objectivité et la subjectivité.

Ainsi, au lieu de parler de « réalisme absolu », d'« objectivité absolue », il n'y a qu'à parler de « réalisme anthropomorphique » et d'« objectivité anthropomorphique ». (Anthropomorphique ? C'est-à-dire relatif à la structure humaine, relatif aux sens humains.) [...]

Ainsi, l'homme n'a plus à rougir devant l'univers. L'objectivité anthropomorphique est une notion plus du tout rapetissante. L'homme reste le maître de la terre, et il peut prendre possession de tout l'univers par son plein mérite<sup>71</sup> !

L'athéisme de Gauvreau, son monisme athée et sa notion de réalisme anthropomorphique sont animés ainsi d'un humanisme fervent. Sa foi en l'humanité, qui ressemble à celle de Breton comme à celle de Borduas, le mène à rejeter Dieu, une notion abstraite qui transcende la réalité où se trouve l'homme. Le monisme athée, d'après lui, permet à l'homme de se débrouiller et même de l'emporter toujours sur ses ennuis sans implorer le secours d'une Providence inexistante. Dans son hommage *Claude Gauvreau le Cygne* (1978), Janou Saint-Denis définit bien l'aspect humaniste de cet athéisme en le résumant en quatre mots qui en saisissent l'essence : « la FOI en SOI<sup>72</sup> ». Voici, pour sa part, ce que l'automatiste écrit lui-même dans son texte « Ma conception du théâtre » (1965) :

La pensée moniste-athée est supérieure en tout à toute pensée théiste puisqu'elle ne dispense pas le penseur d'affronter implacablement le moindre de ses problèmes en s'en remettant quant au parachèvement du nécessaire à un Être inexistant mais, au contraire, lui permet, par sa foi inéluctable en l'humanité, de tout affronter et de tout vaincre et de tout victorier [sic]<sup>73</sup>.

À partir de son athéisme et de son humanisme, Gauvreau propose une nouvelle morale « surrationnelle » qui remplacera le catholicisme, qu'il critique toujours. Sans la définir explicitement, voici comment il fait allusion à cette morale naissante fondée sur la générosité et la sensibilité :

La morale, pour moi, c'est la conception d'un mieux objectif désirable par laquelle un homme s'efforce d'établir une hiérarchie des valeurs conséquentes. En quoi, je vous le demande, la destruction des oeillères et des bâillons catholiques ne favoriserait-elle pas la disponibilité collective spontanée : la création automatique d'une morale à base de nécessités sensibles immédiatement éprouvées (et concrétisées par un mythe neuf - et pas nécessairement mystique) ? Je prétends personnellement être le patient d'une foi et d'une morale : la foi et la morale surrationnelles. Catholiquement parlant, cette morale surrationnelle est totalement immorale ; surrationnellement parlant, la morale catholique est incurablement immorale<sup>74</sup>.

Bien qu'il se dise athée et anticatholique, on remarque que, en parlant de foi et de morale, Gauvreau a tout de même un penchant religieux. Par endroits, on se demande s'il est en train de professer un culte automatiste. Jacques Marchand souligne que, en dépit de son aversion pour le catholicisme, « Gauvreau était un homme profondément religieux » pour qui l'automatisme québécois, à la différence de Borduas et des autres automatistes, devint « une foi et une morale<sup>75</sup> ». De plus, Marchand suggère que dans les dernières scènes de sa pièce *La Charge de l'original épormyable*, Gauvreau évoque, par le personnage Mycroft Mixeudeim, l'image du Christ, et que, en

général « sa rêverie mystifiante est truffée de motifs chrétiens enracinés dans son imaginaire depuis son enfance<sup>76</sup> ». On se demande alors si, en fin de compte, Gauvreau fut capable de se libérer entièrement de l'emprise idéologique des Jésuites du Collège Sainte-Marie.

Comme dans le cas de Paul-Émile Borduas et de Fernand Leduc, il existe donc des ressemblances importantes entre Claude Gauvreau et André Breton. À l'exception des quelques contradictions qu'on remarque parfois dans ses écrits, l'écrivain automatiste partage avec le chef de file du surréalisme une animosité contre l'académisme et le rationalisme, une méfiance à l'égard de l'engagement politique et un athéisme fervent. Tous deux humanistes, ils s'en prennent à ce qui risquait d'entraver la liberté de l'homme dans ses recherches, qu'elles soient surréelles ou surrationnelles. De plus, ils s'intéressent tous deux à l'exploration de l'inconscient, convaincus d'y découvrir des richesses inouïes. Toutefois, également à l'instar de ses deux confrères automatistes, Gauvreau ne fut pas toujours d'accord avec le surréalisme et il chercha à mettre l'accent sur ses différences avec l'automatisme québécois qui, à son avis, le dépassait.

<sup>1</sup> Claude Gauvreau (1954), « «L'Exploration du dedans», les surrationalnels se placent à l'avant-garde », *L'Autorité du peuple*, p.5. Cet article se trouve également dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 272. Les majuscules sont de Gauvreau.

<sup>2</sup> *Idem* (1947), « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès (deuxième partie) », *Notre temps*, 13 décembre, p. 6. Dans *Écrits sur l'art*, p. 125.

<sup>3</sup> Voir le cinquième chapitre « Leduc : les influences surréalistes », dans la deuxième partie « Fernand Leduc », p. 112.

<sup>4</sup> Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 6. Dans *Écrits sur l'art*, p. 125.

<sup>5</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du premier février 1950, dans *Correspondance : 1949-1950 Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault*, p. 11.

<sup>6</sup> Claude Gauvreau (1950), « Qu'est-ce que l'authenticité? », *Le Haut-parleur*, 7 janvier, p. 5. Dans *Écrits sur l'art*, p. 175-178.

<sup>7</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 13 janvier 1950, *op. cit.*, p. 48-50.

<sup>8</sup> *Ibid.*, lettre du 22 mars 1950, p. 212.

<sup>9</sup> *Ibid.*, lettre du premier février 1950, p. 111.

<sup>10</sup> Claude Gauvreau, « Notes biographiques », dans *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, p. 213.

<sup>11</sup> *Idem*, « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès (deuxième partie) », *op. cit.* Dans *Écrits sur l'art*, p. 125.

<sup>12</sup> *Idem*, « Réflexions d'un dramaturge débutant » dans *Québec Underground : 1962-1972*, tome 1, p. 75.

<sup>13</sup> *Idem* (1961), « Aragonie et surrationalnel », *La Revue socialiste*, no. 5. Dans *Écrits sur l'art*, p. 283-284. Les parenthèses sont de Gauvreau. Les crochets, par contre, sont de moi.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>15</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 30 décembre 1949, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>16</sup> Voir le premier chapitre, « Borduas : les influences surréalistes », dans la première partie « Paul-Émile Borduas », p. 33.

<sup>17</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 30 décembre 1949, *op. cit.*, p. 23.

<sup>18</sup> *Ibid.*, lettre du 13 avril 1950, p. 291.

<sup>19</sup> Claude Gauvreau (1948), « La générosité en fuite », *Le Quartier latin*, 30 janvier, p. 3. Dans *Écrits sur l'art*, p. 128.

<sup>20</sup> *Idem* (1948), « De Mme Agnès Lefort et d'André Lhote », *Le Canada*, 8 novembre, p. 4. Dans *Écrits sur l'art*, p. 140.

<sup>21</sup> *Idem*, « Aragonie et surrationalnel », *op. cit.*, p. 285.

<sup>22</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 5 avril 1950, *op. cit.*, p. 258.

<sup>23</sup> *Ibid.*, lettre du 22 février 1950, p. 178.

<sup>24</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 343.

<sup>25</sup> Claude Gauvreau (1969), « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 67. Dans *Écrits sur l'art*, p. 52.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 62. Dans *Écrits sur l'art*, p. 48.

<sup>27</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 2 mai 1950, *op. cit.*, p. 381.

<sup>28</sup> Claude Gauvreau (1949), « Protestation collective », *Le Canada*, 8 février. Dans *Écrits sur l'art*, p. 336.

<sup>29</sup> *Idem*, « Aragonie et surrationalnel », *op. cit.*, p. 288.

<sup>30</sup> Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 116.

<sup>31</sup> Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », *op. cit.*, p. 74.

<sup>32</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 10 mai 1950, *op. cit.*, p. 430.



- <sup>33</sup> Claude Gauvreau (1949), « Lettre ouverte à M. Robert Cliché », *Le Canada*, 21 février, p. 4. Dans *Écrits sur l'art*, p. 147.
- <sup>34</sup> Claude Gauvreau, « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *op. cit.*, p. 67. Dans *Écrits sur l'art*, p. 52.
- <sup>35</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 10 mai 1950, *op. cit.*, p. 422.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 431.
- <sup>37</sup> Paul-Émile Borduas, « Refus global », dans *Écrits I*, p. 341.
- <sup>38</sup> Claude Gauvreau, « Épopée automatiste vue par un cyclope », *op. cit.*, p. 68. Dans *Écrits sur l'art*, p. 52.
- <sup>39</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 2 mai 1950, *op. cit.*, p. 378.
- <sup>40</sup> Claude Gauvreau (1954), « La grande querelle des peintres : réponse de Claude Gauvreau à Gabriel LaSalle », *L'Autorité du peuple*, 22 mai, p. 6. Dans *Écrits sur l'art*, p. 253.
- <sup>41</sup> *Idem* (1954), « L'automatisme et le peintre Émond », *Le Quartier latin*, 11 octobre. Dans *Écrits sur l'art*, p. 300.
- <sup>42</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 8 février 1950, *op. cit.*, p. 139-140.
- <sup>43</sup> Claude Gauvreau, « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *op. cit.*, p. 96. Dans *Écrits sur l'art*, p. 75.
- <sup>44</sup> André Breton, *Entretiens*, p. 233. Les italiques sont de Breton.
- <sup>45</sup> Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 91. Dans *Écrits sur l'art*, p. 71.
- <sup>46</sup> André Breton, *Nadja*, p. 68-69. Les italiques sont de Breton.
- <sup>47</sup> Claude Gauvreau (1951), « En art : liberté avant tout », *Le Haut-parleur*, 9 juin. Dans *Écrits sur l'art*, p. 198.
- <sup>48</sup> *Idem*, « Réflexions d'un dramaturge débutant », *op. cit.*, p. 74-75.
- <sup>49</sup> *Idem*, « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *op. cit.*, p. 71. Dans *Écrits sur l'art*, p. 91.
- <sup>50</sup> *Idem*, « Autobiographie », *op. cit.*, p. 12.
- <sup>51</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 8 février 1950, *op. cit.*, p. 127, 130.
- <sup>52</sup> *Ibid.*, p. 129.
- <sup>53</sup> *Ibid.*, p. 130. Les italiques sont de Gauvreau.
- <sup>54</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 10 mai 1950, *op. cit.*, p. 421.
- <sup>55</sup> *Ibid.*, lettre du 30 mars 1950, p. 231.
- <sup>56</sup> *Loc. cit.*
- <sup>57</sup> *Ibid.*, lettre du 22 mars 1950, p. 218.
- <sup>58</sup> Claude Gauvreau (1954), « L'Exploration du dedans », les surrationnels se placent à l'avant-garde », *L'Autorité du peuple*, 26 janvier, p. 5. Dans *Écrits sur l'art*, p. 271.
- <sup>59</sup> Claude Gauvreau, « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *op. cit.*, p. 75. Dans *Écrits sur l'art*, p. 58.
- <sup>60</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 16 février 1950, *op. cit.*, p. 146. Les italiques et les parenthèses sont de Gauvreau. Les crochets sont de moi.
- <sup>61</sup> *Ibid.*, lettre du 26 janvier 1950, p. 76.
- <sup>62</sup> *Ibid.*, lettre du 10 mai 1950, p. 429.
- <sup>63</sup> Claude Gauvreau cité dans Guy Robert, « Claude Gauvreau : entrelacement des mots quotidiens et explorés », dans *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, p. 101.
- <sup>64</sup> Voir le deuxième chapitre « Ressemblances entre Borduas et Breton », dans la première partie « Paul-Émile Borduas », p. 50.
- <sup>65</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 8 février 1950, *op. cit.*, p. 141.
- <sup>66</sup> C.E.M. Joad, *Guide to Philosophy*, p. 402, 412-413.
- <sup>67</sup> Voir dans le deuxième chapitre « Ressemblances entre Borduas et Breton », dans la première partie « Paul-Émile Borduas », p. 49-50.
- <sup>68</sup> Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 131-132.
- <sup>69</sup> André Breton, « Les chants de Maldoror », dans *Les Pas perdus*, p. 68.

---

<sup>70</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 13 janvier 1950, *op. cit.*, p. 55.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>72</sup> Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau le Cygne*, p. 185.

<sup>73</sup> Claude Gauvreau (1965), « Ma conception du théâtre », *La Barre du jour*, vol. 1, no. 3-5, p. 71.

<sup>74</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 2 mai 1950, *op. cit.*, p. 380.

<sup>75</sup> Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 386.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 330.

## **CHAPITRE NEUF**

### **DIFFÉRENCES ENTRE GAUVREAU ET BRETON**

### 9.1 Le dépassement

Avant de traiter les différences qui existent, d'après Claude Gauvreau, entre l'automatisme québécois et le surréalisme français, il est nécessaire de considérer, encore une fois, l'idée de dépassement. Cette idée, qui se manifeste souvent dans les écrits de Borduas et de Leduc, est également importante pour l'écrivain automatiste. À l'instar de ses deux confrères peintres, Gauvreau croyait que le surréalisme, quoiqu'il soit essentiel dans l'évolution de l'art, n'était plus un mouvement actuel. Par contre, il souligna toujours l'originalité et l'actualité des peintres canadiens vis-à-vis des artistes européens qui hésitèrent, à son avis, à reconnaître l'évolution inévitable de l'art.

Il est intéressant de noter cependant que le surpassement du surréalisme qu'annonça Gauvreau ne s'est produit que sur le sol canadien. En 1950, il écrit à Jean-Claude Dussault que, malgré quelques indices d'essoufflement que donne l'école surréaliste, il n'existe pas encore un mouvement européen qui le surpasse. Il insiste plutôt sur ce qu'il considère comme l'aspect prophétique du surréalisme dont le chef, à son avis, « demeure un modèle d'incorruptibilité et de lucidité<sup>1</sup> ». En fait, le chroniqueur automatiste, dans le *Petit journal*, défend même les surréalistes contre ceux qui ont hâte de les enterrer prématurément<sup>2</sup>. Au demeurant, on peut parler du dépassement du surréalisme mais il ne faut pas, par contre, dénigrer son apport inestimable à l'évolution de l'art.

Or, quelle est la force motrice du mouvement inéluctable en avant ? Soulignons d'abord qu'il ne s'agit pas du mouvement dialectique dont parle André Breton. Gauvreau ne se préoccupe pas de la résolution des contraires et jamais il n'est question de dialectique dans ses nombreux propos au sujet du dépassement. Pour lui, il s'agit d'un besoin de connaître toujours plus qui pousse le véritable artiste à se diriger constamment vers l'inconnu. « S'exprimer, connaître », affirme-t-il dans *L'Autorité du peuple*, « [t]els sont les buts de toutes les démarches artistiques vivantes<sup>3</sup> ». Toujours

dans ce même journal, en se défendant contre l'accusation qu'il prône la révolution pour la révolution, le chroniqueur automatiste déclare qu'il préconise, au contraire, « l'exploration vers la connaissance, la connaissance courageuse et sans bornes<sup>4</sup> » ; et tant mieux si, par hasard, son oeuvre renverse l'ordre établi. En somme, il s'agit d'un « art vivant agressif et révolutionnaire, tout-à-fait [sic] consacré au progrès actif de la pensée<sup>5</sup> ».

Au fond, l'art authentique, d'après Gauvreau, ne peut exister hors d'une « loi » de dépassement. Le véritable artiste, possédé d'une curiosité insatiable, met toujours le cap sur l'inconnu. L'oeuvre d'art, par conséquent, doit constamment témoigner de cette expédition audacieuse et innovatrice vers de nouvelles découvertes :

Une loi immuable de l'art, découverte par l'observation et non postulée, exige qu'une oeuvre d'art, pour conserver ses qualités d'harmonie et de charme, soit le fruit toujours d'une discipline perpétuellement en mouvement, d'une pensée consciente ou inconsciente insatiablement en évolution, d'une générosité fondée sur le risque intellectuel, toujours à l'affût d'une connaissance plus intégrale. Le but du peintre est de connaître [...] <sup>6</sup>

Dans la revue *Situations*, Gauvreau illustre bien cette « loi immuable de l'art » en décrivant l'exploration de plus en plus profonde de l'inconscient. Après avoir épuisé tout ce qu'on pouvait extraire du monde extérieur, on s'est tourné nécessairement vers l'univers intérieur. Ce fut d'abord le surréalisme qui frôla la surface de l'inconscient en en pénétrant les premières couches superficielles. Ensuite, ce fut au tour des automatistes québécois, en surpassant les surréalistes, de descendre encore plus profondément dans cet espace ténébreux. Toutefois, malgré cette descente plus poussée, on n'atteint pas encore le fond de l'inconscient. Voici, par exemple, ce que Gauvreau déclare en 1959 au sujet du manifeste automatiste :

Les brèches pratiquées à ce jour sont encore relativement superficielles, un vaste travail de conquête demeure en face du chercheur - artiste. Nous savons que de nouvelles murailles psychiques peuvent être défoncées, que des domaines intérieurs encore préservés peuvent être atteints par la lumière consciente [...] « Refus global » savait cela, l'a dit<sup>7</sup>.

Ainsi, Gauvreau prévoyait le dépassement même de l'automatisme québécois. « Une nouvelle entreprise d'exploration intérieure », annonce-t-il, « plus pénétrante que toutes les précédentes, est prévisible<sup>8</sup> ». En fait, il déclarera dix ans plus tard (sans expliquer cependant pourquoi) qu'une manifestation quelque peu saugrenue (plusieurs personnes nues se sont promenées sur la scène en égorgeant des poulets), qui eut lieu le 15 février 1969 lors d'une représentation à la Comédie canadienne à Montréal, signala le dépassement du mouvement automatiste<sup>9</sup>.

On se rend donc compte de la nature éternelle de cette évolution. Chaque génération d'artistes découvrira, et par la suite, résoudra, des énigmes sans précédent. Au fond, c'est cette série perpétuelle de découvertes et de résolutions qui constitue le mouvement de dépassement. « Seul un problème non solutionné », dit Gauvreau, « peut capter réellement l'attention et la passion. Dès qu'il est solutionné, un problème cesse de capter l'attention, et permet d'apercevoir les autres problèmes non solutionnés<sup>10</sup> ».

Par ailleurs, il est fort probable que ce mouvement vers l'inconnu soit animé aussi en partie par la théorie des égrégores dont il est question au sujet de l'athéisme. À l'instar du christianisme, le surréalisme, comme tout mouvement qui le précéda, atteignit une apogée, puis tomba peu à peu en décadence pour se voir ensuite dépassé par un nouveau groupement d'artistes-explorateurs, les automatistes québécois. Pareillement, l'automatisme québécois, ou «surrationalnel» comme le dit souvent Gauvreau, incapable de poursuivre l'exploration de nouveaux espaces, se voit également dépassé même si son esprit est éternel. Gauvreau explique dans son « Épopée » : « L'esprit

surrationalnel, comme l'esprit romantique, est éternel. [...] Des objets automatistes surgissent encore, de temps à autre, mais l'heure est arrivée de nouvelles aventures dans l'inconnu<sup>11</sup> ».

Il est essentiel donc que l'art apporte toujours quelque chose de neuf à la connaissance. Toutefois, l'écrivain automatiste ne méprise pas toute oeuvre qui appartient au passé. En fait, Gauvreau souligne souvent l'apport de nombreux écrivains et peintres, de la Renaissance jusqu'au surréalisme, qui ont contribué, à leur façon, à l'évolution de l'art. Ainsi, il avance que « l'automatisme n'est pas une phase hermétique qui excluerait [sic] tout le reste : l'automatisme est un lieu d'exploration qui implique le parcours de tout l'itinéraire vivant antérieur<sup>12</sup> ». Il est pourtant intéressant de noter que Gauvreau se contredit en suggérant à Dussault qu'il parvint, quant à lui, intuitivement à l'automatisme sans avoir passé d'abord par les « grands écrivains prophétiques de la grande lignée surréaliste » tels que Lautréamont, Jarry, Breton et Artaud<sup>13</sup>. De même, dans son « Épopée », il raconte que, lors des réunions à l'atelier de Fernand Leduc, qui ont eu lieu entre 1944 et 1947, il était persuadé d'avoir dépassé le surréalisme - « poétiquement parlant » - sans l'avoir connu auparavant<sup>14</sup>. Au dire du poète automatiste, sa découverte ultérieure des écrivains de la lignée surréaliste n'a que confirmé l'évolution de son écriture qui s'est faite isolément. En fait, il conseille à Dussault de ne pas s'en faire pour ce qui est de son cheminement intellectuel parce que, peu importe par où l'on commence à évoluer, on atteindra nécessairement, si l'on est honnête et passionné, « l'extrême fine pointe de la lucidité universelle<sup>15</sup> ».

Malgré cette contradiction, il reste cependant que Gauvreau est sévère à l'endroit de l'artiste qui ne participe pas à l'avancement constant des connaissances. Lorsque cet artiste n'a pas, ou n'a plus, le désir de se lancer vers l'inconnu en créant des oeuvres originales et résiste de cette façon au mouvement de dépassement, il se contente du statu quo et tombe inévitablement dans l'académisme, la bête noire des automatistes. D'après Gauvreau, un tel artiste emploie des recettes « simplistes et abrutissantes » et par conséquent ne peut produire que des « actes mort-nés ». « Exploiter

froidement les solutions apportées péniblement par autrui », écrit-il à Dussault, « - que cet autrui soit Rembrandt ou Picasso, qu'il soit Ronsard ou Verlaine - c'est se couper complètement les possibilités de créer toute matière sensible !<sup>16</sup> ». Dans son article « Quelques poètes inconnus », il présente trois grands mouvements - le romantisme, le symbolisme et le cubisme - qui furent tous pendant un certain temps à l'avant-garde de l'art mais qui, l'un après l'autre, aboutirent à l'académisme :

Le Romantique de 1830 était l'avant-gardiste et le révolutionnaire ; le Romantique de 1880 était le réactionnaire et le conformiste. Le Symboliste de 1880 était l'homme de l'exploration ; le Symboliste de 1910 était le freineur [sic] de toute aventure spirituelle. Le Cubiste de 1910 était le fourrageur actif du mystère ; le Cubiste de 1930 était l'homme des demi-mesures et de la certitude à tout prix. Un problème n'est plus le même, quand il n'est encore qu'une donnée et quand il est enfin une solution définie ; il n'attire pas, non plus, la même catégorie de gens<sup>17</sup>.

Mais, Gauvreau a-t-il répondu lui-même aux exigences imposées par la loi du dépassement dans ses oeuvres créatrices ? Dans *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Jacques Marchand prétend qu'après son recueil *Étal mixte* (1950-1951), « point d'orgue dans l'oeuvre de Gauvreau<sup>18</sup> », l'écriture du littéraire automatiste perd son originalité et sa spontanéité. À son avis, l'écrivain ne se montre plus à la hauteur de ses propres idées sur l'évolution de l'art et cesse ainsi de faire preuve de dépassement : son langage exploréen (qui sera défini plus loin dans ce chapitre) devient calculé et superficiel et, dans son *Automatisme pour la radio* (1961), par exemple, il retourne carrément à la figuration qu'il prétend avoir dépassée<sup>19</sup>. « Il est clair », écrit Marchand à propos du recueil *Faisceau d'épingles de verre* (~1961-1970), que [Gauvreau] est resté bloqué sur l'époque héroïque du groupe automatiste. [...] À l'extrémisme verbal de parade correspond une exploration simulée de l'inconnu<sup>20</sup> ». Il est vrai que Gauvreau fait un pas en arrière en ayant recours parfois à une écriture plutôt traditionnelle, même ordinaire, et on peut remettre en question l'authenticité de sa littérature exploréenne qui suit *Étal mixte*. Par contre, à mon avis, des oeuvres telles que *La Charge de*



*l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes*, pièces de théâtre écrites entre 1956 et 1970, sont d'une rigueur authentique et intense. Il est vrai que, hors l'appellation des personnages et le néologisme « épormyable », la première pièce ne poursuit pas un travail exploré sur la langue. Toutefois, l'emploi d'une langue explorée est très évidente dans *Les Oranges sont vertes* qui, en outre, met en scène l'idéologie automatiste selon Gauvreau. Quoi qu'il en soit, la notion de dépassement accentue et sous-tend les distinctions que Gauvreau souligne entre l'automatisme québécois et le surréalisme.

## 9.2 Des distinctions entre l'automatisme québécois et le surréalisme

Les apports surrationnels sont authentiques et sans précédent.

Vous apprendrez bientôt que nous ne sommes pas de vagues singes du surréalisme<sup>21</sup>.

Claude Gauvreau, à l'instar de ses confrères Paul-Émile Borduas et Fernand Leduc, tenait avec zèle à distinguer le mouvement auquel il adhérait du surréalisme. D'après lui, il existait certainement des liens entre les deux écoles mais il insistait toujours sur l'originalité de l'automatisme québécois, une « création du sol canadien<sup>22</sup> ». De fait, il minimisait même de temps à autre l'influence du surréalisme sur son oeuvre et sur celle de ses amis peintres. Il suggère à Jean-Claude Dussault, par exemple, que les automatistes n'allaient pas répéter les mêmes aberrations qu'ont commises les surréalistes : « Les aventures généreuses dans lesquelles les surréalistes se sont vaillamment jetés ont pu leur faire commettre des erreurs. Elles auront au moins servi à nous permettre d'éviter ces mêmes erreurs<sup>23</sup> ».

Les différentes distinctions que Gauvreau souligne dans ses écrits, celles de la non-figuration et de la matérialité, par exemple, ressemblent à celles que font voir Borduas et Leduc. Mais il en

souligne d'autres qui sont parfois moins évidentes et qui ne font pas partie des différences principales qu'on avait considérées jusqu'ici. Dans son article « L'humour noir à Montréal », par exemple, Gauvreau prétend que les jeux de mots qu'on pratiquait au Québec, bien qu'ils se soient inspirés de ceux qu'ont rendus célèbres les surréalistes, tels que « Le cadavre exquis », « Questions et réponses », « Si, quand » et « Sommeils hypnotiques », ont manifesté des traits distincts propres à l'automatisme surrationalnel<sup>24</sup>. De plus, il met souvent en avant le caractère « profondément canadien » des automatistes qui les éloigna des surréalistes européens : « la vigueur, le sens du baroque, un certain côté fruste, une fraîcheur rude<sup>25</sup> ».

#### 9.2.1 Le « baroque » canadien vis-à-vis de la « mesure » européenne

Il faut souligner ici l'importance du terme « baroque » chez Gauvreau qui, en 1970, s'est décrit comme « baroque fruste<sup>26</sup> ». Le mot apparaît de nombreuses fois dans son discours théorique et critique et dans ses œuvres créatrices, dont son roman *Beauté baroque* (1952), par exemple, où la comédienne Muriel Guilbault (1922-1952) à qui l'ouvrage est dédié, incarne parfaitement la notion de baroque selon Gauvreau : ardeur, générosité, intensité, passion, sensibilité et unicité. Dans *Surréalisme et littérature québécoise*, André-G. Bourassa expose bien l'opposition qu'établit l'écrivain automatiste entre le « baroque » canadien des automatistes québécois et la « mesure » européenne propre aux surréalistes<sup>27</sup>. Gauvreau écrit, par exemple, le passage suivant au sujet de Roland Giguère, artiste et poète québécois : « Roland Giguère est le plus européen de nos poètes vivants. Je veux dire par là qu'il est le moins baroque<sup>28</sup> ». À son avis, les surréalistes faisaient preuve d'une certaine retenue, d'une « neutralité émotive », tandis que les automatistes québécois s'adonnaient entièrement, généreusement et passionnément à leurs œuvres. L'automatisme psychique pur surréaliste, mesuré et sans fougue, ne s'avancait pas assez loin dans l'inconnu et conséquemment s'est vu dépasser par l'automatisme-surrationalnel, plus intrépide et audacieux. Voici comment Gauvreau l'explique à Dussault :

L'automatisme psychique, pour moi, c'est ceci : Une tentative d'écrire dans un relâchement volontaire aussi complet que possible. On tente d'obtenir un état de neutralité émotive aussi complet que possible. Il s'agit donc d'inscrire le déroulement habituel, quotidien, des associations de pensées subconscientes. Un effet d'impassibilité, d'oubli, de distraction logique est donc exigé.

L'automatisme psychique est une expérience passionnante, vous pouvez m'en croire. Cependant, je crois personnellement que, vu précisément l'état de «sommeil» émotif, les seuls éléments qui peuvent venir à la surface sont les éléments les plus superficiels, bientôt assez communs - qui engendrent une certaine sorte de monotonie. [...]

Pour aller plus creux dans l'inconscient, pour dynamiter certaines barrières apparemment infranchissables, il faut précisément toute la commotion du volcan émotif.

Sans aucune sorte d'idée ou de méthodes préconçues, permettre l'accroissement d'une forte émotion qui vienne ébranler et affoler toutes les murailles de la cervelle, et alors inscrire successivement tout le chaînon un qui viendra se dérouler en reptile ininterrompu (jusqu'au sentiment de plénitude), voilà le moyen de mettre au jour des caravanes et des replis que le ronron de l'inconscient superficiel ne permet pas de soupçonner. Tel est l'automatisme surrationnel<sup>29</sup>.

### 9.2.2 La spontanéité

Il s'ensuit que, pour saisir fidèlement l'émotion et pour l'inscrire intégralement dans son oeuvre, Gauvreau tient énormément à la spontanéité. On a déjà constaté que la spontanéité constitue une ressemblance importante entre le surréalisme et l'automatisme québécois mais on sent chez ce dernier une urgence exceptionnelle, une impatience attisée par la crainte de rater son coup, qui l'entraîne au-delà du «débit aussi rapide que possible» dont parle Breton dans son premier *Manifeste du surréalisme*<sup>30</sup>. Pour Gauvreau, la question de temps est importante: plus on en prend, plus cela risque de coûter à l'oeuvre. Il explique ainsi :

Plus telle fraction de désir éprouvé prend de temps à se matérialiser, plus le potentiel de la marge de distraction augmente.

En automatisme, il est impossible de ne pas tenir compte du temps. [...]

L'inspiration peut s'étendre sur un laps de temps extrêmement capricieux. Il n'y a pas de chance à prendre. L'objet doit être terminé avant le refroidissement de l'impulsion<sup>31</sup>.

Si, au cours de son travail, l'artiste s'arrête pendant trop longtemps afin de reprendre haleine, il risque de perdre le fil inspirateur et, de cette manière, de tout gâcher. Dans ce sens, on a l'impression que l'automatisme québécois se veut *plus* « automatiste » que l'automatisme psychique surréaliste où les éléments d'une oeuvre, selon Gauvreau, sont « exécutés de mémoire, patiemment, après coup<sup>32</sup> ». Par ailleurs, étant donné l'accent qu'il met sur la spontanéité, on est un peu étonné de lire dans une lettre datée du 5 avril 1950 que Gauvreau, en se prononçant contre l'écrivain qui n'attend pas un peu avant de jeter ses écrits ratés afin de retenir ce que ses échecs risquent de lui enseigner, déconseille l'« émotivité hâteuse [sic] » qui, d'après lui, « ne semble pas compatible avec la maîtrise, avec la passion profonde<sup>33</sup> ».

### 9.2.3 L'intention

Quoi qu'il en soit, l'accent mis sur l'émotivité et la spontanéité entraîne obligatoirement une méfiance à l'égard de l'intention chez l'artiste et Gauvreau préconise donc la règle d'or de Borduas :

Une remarque géniale de Borduas (dans *Projections libérantes*) affirme que : « La conséquence est plus importante que le but ». Une vieille conviction « automatiste » soutient que l'intention consciente ne constitue qu'une fraction infime de la réalité psychique d'un individu, et que le précieux d'une démarche inventive échappe au contrôle de la volonté<sup>34</sup>.

Dans la poésie basée sur « une utilisation non-intentionnelle du langage », comme la décrivent André-G. Bourassa et Gilles Lapointe<sup>35</sup>, le poète automatiste, en s'abreuvant aux sources émotives et intuitives de la création, se méfie de ce qu'il veut faire et se fie à ce qu'il sent : « On ne peut faire ce que l'on *veut*, mais on doit faire ce que l'on *sent*<sup>36</sup> ». D'après Gauvreau, l'oeuvre d'art véritable est une conséquence foncièrement imprévisible et risquée qui poursuit l'exploration éternelle de nouvelles connaissances :

Savoir nettement où l'on va, connaître son but d'avance, c'est se condamner à ne pouvoir aller plus loin que ce but. Un itinéraire qui peut d'avance figurer mentalement fait déjà partie de la connaissance acquise, c'est se maintenir en deçà de ses propres puissances d'exploration que de contraindre ses démarches psychiques à cet itinéraire<sup>37</sup>.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que Gauvreau, dans un article intitulé « Paul Gladu, tartufe falsificateur » qui date de 1961, semble nuancer un peu la critique automatiste de l'intention en faisant référence au manifeste automatiste :

Parlant de « l'intention » et de la « raison » dans *Refus global*, Borduas écrivait : « À toutes deux ! au second rang ! ». Être au second rang, ce n'est pas cesser d'exister ; c'est être sacrement à sa place afin de jouer un rôle fonctionnel. C'est l'arbitraire que Borduas a dénoncé<sup>38</sup>.

Toutefois, ce genre de nuance au sujet de l'intention qui, à ma connaissance, ne se manifeste pas ailleurs dans les écrits de Gauvreau, ressort comme une anomalie sur la pensée du littérateur automatiste. Au contraire de Fernand Leduc qui accepte de plus en plus l'intention et l'ordre dans son oeuvre après son éloignement de l'automatisme québécois, Gauvreau, généralement, ne les admet pas dans la création artistique authentique.

### 9.3 Les termes « automatiste », « surrationalnel » et « exploréen »

En faisant connaître les différences qui existent entre l'automatisme psychique surréaliste et l'automatisme surrationalnel québécois, Gauvreau sait fort bien que la notion d'automatisme n'est pas de son invention. Qui plus est, il avance que c'est un journaliste, Tancred Marsil Jr. qui, dans *Le Quartier latin*<sup>39</sup>, baptise le groupe d'artistes montréalais du terme « automatiste » qu'on n'a pas accepté sur-le-champ. On déplore le fait que Marsil les rattache à un mouvement qui appartient au passé sans reconnaître leur originalité. Gauvreau explique :

Le mot fit fortune et s'imposa, en dépit de son ambiguïté. Je me souviens que personne d'entre nous n'aimait beaucoup l'appellation. En face d'une manifestation sans précédent, Marsil avait obéi à un vieux réflexe déplorable qui consiste à tout vouloir rattacher à un lourd passé plutôt que de dégager ce qui est du présent et de l'avenir.

On insinuait donc que le mouvement surrationalnel montréalais n'était qu'un reflet du surréalisme...en dépit de la différence d'aspect entre les oeuvres figuratives surréalistes et les oeuvres non figuratives d'ici.

Pourtant, le mot « automatisme » fut indéracinable...il fallut s'en accommoder et, à la faveur des discussions, il n'y eut qu'à lui apporter une définition distinctive<sup>40</sup>.

Une fois le terme « automatisme » accepté, l'écrivain automatiste voulut faire comprendre que l'automatisme qu'on pratiquait au Québec ne ressemblait pas à celui qu'avait proposé André Breton dans son premier *Manifeste du surréalisme*.

Gauvreau cherchait donc à sortir son oeuvre et celle de ses confrères de l'ombre du surréalisme. Au lieu de rejeter le mot « automatisme », qu'on finit par adopter, il y ajoutait souvent le terme « surrationalnel » afin de distinguer le groupe d'artistes québécois des surréalistes français. Quant aux origines surréalistes de ce mot que nous avons considérées en ce qui concerne Borduas, l'écrivain

n'en fait pas mention dans ses écrits. Comme on l'a déjà remarqué, Borduas définit « automatisme surrationnel » dans ses « Commentaires sur des mots courants » qui accompagnent *Refus global*<sup>41</sup> et il appert que Gauvreau emprunta au peintre le terme « surrationnel ». Avant la parution du manifeste automatiste en août 1948, le mot « surrationnel » ne figure pas dans ses écrits et n'apparaît pour la première fois que vers la fin de cette année dans son article « De Mme Agnès Lefort et d'André Lhote », qui parut le huit novembre dans *Le Canada*<sup>42</sup>. L'emploi ici de « surrationnel », surtout comme adjectif, est très abondant : « pensée surrationnelle », « automatisme surrationnel » (trois fois), « penseurs surrationnels », « activité surrationnelle » (deux fois), « peintre surrationnel », « les surrationnels » et « les surrationnels canadiens »<sup>43</sup>.

Comme Borduas, Gauvreau emploie le mot « automatisme surrationnel » (et on se souvient que Leduc s'est opposé au mariage de ces deux termes<sup>44</sup>) pour écarter les oeuvres québécoises du surréalisme et il arrive souvent dans ses textes qu'il utilise « surrationnel » et « automatiste » en tant que synonymes sans signaler de différence entre eux. Dans son article « Aragonie et surrationnel », il définit ce qu'il veut dire par « surrationnel » : « [ce] «qui va au-delà de la notion catégorique» - puisque la notion catégorique n'est pas le réel<sup>45</sup> ». Malheureusement, sa définition, courte et obscure, ne nous aide pas à comprendre la signification de ce mot bien qu'il définisse ensuite « catégorique » : « Tout étant relatif dans l'univers pour les sens humains, nous ne pouvons toujours y exprimer que des ACCENTS et jamais des réalités catégoriques. Le catégorique sort toujours du concret, et le dogmatisme convaincu n'en est que plus crédule<sup>46</sup> ». Face à de pareilles explications vagues, il faut, pour comprendre l'«automatisme surrationnel », et pour arriver à le définir, étudier ses nombreuses ressemblances et différences vis-à-vis du surréalisme.

Il existe aussi un autre terme dans le vocabulaire de Gauvreau qu'on doit considérer : « exploréen ». Ce mot est de son invention, sa « découverte personnelle<sup>47</sup> », se vante-t-il à Jean-Claude Dussault au sujet de l'«image exploréenne», et ne se trouve ni dans les écrits de Borduas ni

dans ceux de Leduc. Dans sa lettre du 13 avril 1950, le poète automatiste décrit effectivement quatre sortes d'images poétiques. Il y a d'abord l'« image rythmique », l'image de base, qui est comparable aux couleurs en peinture et indispensable à la poésie à cause de son pouvoir d'évocation sans s'apparenter cependant entièrement à la musique mais plutôt à l'onomatopée en établissant des analogies complexes qui à la fois saisissent des réalités psychiques du poète et mettent en branle celles du lecteur. Deuxièmement, Gauvreau décrit l'« image mémorante » qui naît des relations de comparaison ou de métaphore qui existent entre les différentes composantes d'un texte. Ensuite, il y a l'« image transfigurante » qui surpasse l'image mémorante parce que, au lieu de rester au niveau des comparaisons purement implicites, elle unit carrément les divers éléments (mots ou morceaux de mots) les uns aux autres pour créer, en dépit des différences qui existent entre les éléments unis, une propriété partagée, un « commun dénominateur ». Il existe des images transfigurantes simples, tels que « poisson-chaise », dont on peut facilement déceler les différents composants, et celles qui sont, en revanche, plus complexes, comme « ageneuil », par exemple, dont les composantes, « Agathe », « âne » et « oeil », sont un peu plus difficiles à discerner mais, selon Gauvreau, tout de même « retraçables » [sic] et se prêtent ainsi assez facilement, à son avis, à une analyse psychanalytique.

Enfin, il y a l'« image exploréenne », la plus évoluée de toutes, qui ressemble à l'image transfigurante mais va encore plus loin dans le travail quasi alchimique sur la langue. Voici comment Gauvreau la définit :

Des bribes de mots abstraits connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente, produisent l'*image exploréenne*.

On parle d'image exploréenne lorsque les éléments constitutifs des nouveaux éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables par une opération analytique. Je dirais aussi qu'il y a image exploréenne lorsque la situation présente de la psychanalyse ne permet pas à cette science - à moins, peut-être, d'une opération laborieuse dont il n'existe pas encore d'exemple - de découvrir en l'objet poétique le contenu latent<sup>48</sup>.



Au risque de faire une digression vis-à-vis du sujet dont il est question ici, à savoir les distinctions entre l'automatisme québécois et le surréalisme, je crois qu'il importe de faire remarquer, avant de continuer, que, malgré la difficulté que nous avons à lire les expressions exploréennes, Gauvreau a toujours insisté sur la lisibilité des vers tels que « Beurbal boissir / Izzinou kauzigak - euch bratlor ozillon kéknapprégué / Sostikolligui - hostie polli fli / Mammichon - ukk kokki graggnor /<sup>49</sup> ». Qui plus est, le poète automatiste - surrationnel s' impatientait même du lecteur, la tête « emprisonnée dans un bloc de lard<sup>50</sup> » ou engluée « dans de la pâte de guimauve<sup>51</sup> », qui n'arrivait pas à comprendre sa poésie exploréenne. Il écrit à Dussault :

[Si] vous vous bornez à me demander si le spectateur normal peut communiquer avec l'image exploréenne, je n'ai qu'à vous répéter ma réponse : [L]'image exploréenne est à la portée de toute sensibilité saine et sans fatuité, parce que l'image exploréenne est composée de syllabes, et « où il y a syllabe, il y a langue courante ; où il y a langue courante, il y a tangibilité ».

Toutefois, il ajoute :

Il va de soi que ladite tangibilité n'est possible complètement qu'à ceux qui ont l'usage assimilé de la langue en question.

L'usage d'une langue rend automatiquement un individu familier avec la *valeur* ou la *teinte* qui est ordinairement inhérente à chaque son, à chaque syllabe<sup>52</sup>.

Il y a, en effet, des critiques comme Fernande Saint-Martin qui prétend que, à partir des syllabes et des mots reconnaissables, on peut arriver à lire la poésie de Claude Gauvreau<sup>53</sup>. En revanche, il y a ceux, comme Jacques Marchand, par exemple, qui trouvent les explications théoriques de Gauvreau suspectes et difficiles à saisir. À son avis, la langue exploréenne, qui rompt avec la langue commune et devient hermétique, est « pour initiés seulement<sup>54</sup> ». Quant à moi, je trouve ésotériques, comme beaucoup de personnes d'ailleurs, les expressions exploréennes. À partir des mots, ou des bribes de

mots, ordinaires qui se trouvent souvent parsemés parmi les mots exploréens, il est peut-être possible de comprendre, quoique d'une manière imprécise, le sens d'un poème exploréen. Toutefois, la poésie exploréenne se prête à une lecture extrêmement subjective en dépendant en grande partie des liens sensibles qui s'établissent entre l'oeuvre et le lecteur.

Par ailleurs, André-G. Bourassa, dans *Surréalisme et littérature québécoise*, propose que la langue exploréenne ressemble à « une tentative surréaliste, vieille comme le monde, de «parler en langues» comme le faisaient les sibylles et les voyantes dont Breton prit la défense. Cette glossolalie révèle la persistance humaine à signifier quelque chose de plus réel que le réel immédiat<sup>55</sup> ». D'après moi, il a raison en disant que Gauvreau veut signifier quelque chose de très humain et de très profond mais dans ses écrits théoriques l'écrivain surrationalnel prétend avoir atteint un langage plus précis qui n'est pas qu'un bruit sibyllin insensé. De plus, Bourassa a tort, à mon avis, d'établir avec la langue exploréenne une ressemblance avec le surréalisme sans mentionner en même temps la volonté de Gauvreau de vouloir se distancier des surréalistes. Chez l'écrivain automatiste, le terme « exploréen », à l'instar de « surrationalnel », finit par qualifier en général tout ce qui touche à l'automatisme québécois en le distinguant également du surréalisme. « Exploréen » évoque clairement l'idée d'exploration inhérente au dépassement et accentue la notion d'une évolution vers un langage de plus en plus non figuratif parallèle à la non-figuration évidente dans les tableaux automatistes québécois.

#### 9.4 La non-figuration

Chez Gauvreau, la non-figuration s'avère encore une fois une qualité selon laquelle l'automatisme québécois se distingue du surréalisme et en même temps le dépasse ; ceux et celles qui ont étudié de près ses écrits l'ont tous remarqué. Bien que les deux mouvements s'intéressent à l'exploration de l'inconscient, l'automatisme psychique surréaliste persiste à reproduire

figurativement ses trouvailles tandis que l'automatisme surrationnel, en « abandonnant la figuration onirique<sup>56</sup> » qui n'est pas fidèle à la réalité psychique, préconise la reproduction non figurative. À cet effet, Gauvreau écrit dans son « Épopée » :

Je dois insister. Le surréalisme proprement dit repose sur une figuration du monde intérieur. L'automatisme (peut-être improprement dit) repose, dans sa maturité, sur un non-figuratif du monde intérieur ; voilà son originalité incontestable et voilà en quoi il a été prophétique internationalement. Voilà les faits. (Quoique puisse braire quelque psychologue attardé ou l'autre [sic], j'affirme en connaissance de cause que, passé un certain degré d'infériorité, la pensée inconsciente de l'homme est non-figurative)<sup>57</sup>.

Au sujet de l'écriture automatique pratiquée par les surréalistes, Breton, dans « Du surréalisme en ses oeuvres vives » (1953), souligne lui-même la nature figurative des textes dont la langue reste intacte. « L'expérience a montré », écrit-il, « qu'y passaient fort peu de néologismes et qu'il n'entraînait ni démembrement syntactique ni désintégration du vocabulaire<sup>58</sup> ».

Pour sa part, Jacques Marchand propose, eu égard à la figuration, une distinction originale entre l'automatisme psychique et l'automatisme surrationnel. D'après lui, le surréalisme, en faisant surtout usage de l'image transfigurante<sup>59</sup>, repose sur un « automatisme passif verbo - visuel » figuratif tandis que l'automatisme québécois, en se servant de l'image exploréenne<sup>60</sup>, s'appuie sur un « automatisme - auditif » qui, en s'éloignant de l'évocation visuelle, est non figuratif<sup>61</sup>. Comme on le verra prochainement à propos de la matérialité de la langue chez Gauvreau, l'image poétique exploréenne non figurative, en cherchant à établir de nouvelles correspondances bouleversantes entre la langue et l'inconscient du lecteur, arrache aux signifiants (mots, syllabes) leurs signifiés habituels. De cette manière, un texte exploréen n'est plus en mesure de signifier une réalité coutumière que le lecteur peut concevoir visuellement mais constitue plutôt une expérience empirique purement

auditive où toute visualisation, s'il y en a, est foncièrement a posteriori. D'ailleurs, la non-figuration, comme Gauvreau s'obstine à nous le rappeler, adhère de plus près à la réalité en tant que « mode d'expression le plus propre à rendre compte du réel [...] »<sup>62</sup>. Quant à la figuration qui prétend capturer le réel, l'écrivain automatiste dit ce qui suit au sujet de la peinture :

Au reste, contrairement à ce que semblent penser des théories superficielles qui ne s'occupent d'art qu'occasionnellement, la ressemblance photographique ne produit pas une identité entre le monde et l'objet peint ; non seulement l'image d'une chose n'est pas cette chose, mais toute ressemblance est une pure convention<sup>63</sup>.

En outre, il ne faut pas confondre ici la non-figuration avec l'abstraction. Comme Borduas, Gauvreau voulait distinguer l'automatisme québécois de l'art abstrait qui, « héritier du cubisme », relevait de la figuration en tant que « la dernière étape « figurative » pensable<sup>64</sup> ». En plus d'appartenir à la figuration, l'art abstrait, selon l'écrivain automatiste, s'éloigne même du réel, du « concret », parce qu'il a tendance à le généraliser en visant « le dénominateur commun d'un certain nombre de choses concrètes<sup>65</sup> ». L'art non figuratif, en revanche, se penche sur le particulier et s'approche ainsi plus près du réel. Dans *L'Autorité du peuple*, Gauvreau ajoute à cette question du général par opposition au particulier l'idée de matérialité qu'évoque le terme « concret » :

[La] peinture non figurative est la seule à tendre à un singulier plutôt qu'à une généralité. Dans les tableaux non figuratifs, il n'y a pas, surajouté au concret, l'image abstraite d'une autre réalité : il n'y a que le concret [...]

L'image d'un réel n'est pas ce réel : l'image du réel n'est pas le réel.

L'idée d'une chaise n'est pas le concret, ce qui est concret, dans une image évoquant plus ou moins conventionnellement la fonction de la chaise, ce sont les particularités de sa forme : les anfractuosités, les convexités et les concavités, les uniformités et les contrastes, etc. [...]

Les peintres figuratifs sont-ils les « peintres de la réalité » ? Non. Ils sont, bien au contraire - intentionnellement, du moins - les peintres de l'idée abstraite, les peintres de la généralité non-concrète<sup>66</sup>.

Tout au plus, Gauvreau, comme Borduas, acceptait-il le terme « abstraction baroque » pour décrire son oeuvre et celle de ses confrères automatistes. Cette abstraction baroque québécoise, non figurative, met en avant une préoccupation des aspects formels, ou bien plastiques, de l'art, qu'il s'agisse d'un tableau ou d'un poème.

### 9.5 La matérialité

De l'accent mis sur les propriétés non figuratives et non anecdotiques d'une oeuvre découle un automatisme original où l'importance est accordée au « chant plastique<sup>67</sup> », c'est-à-dire aux aspects matériels dont elle est composée. En tant que moniste athée qui penche pour une vision matérialiste de l'univers, Gauvreau conçoit la réalité d'une production littéraire ou artistique selon « les relations matérielles internes qui s'y trouvent<sup>68</sup> ». Dans un long exposé à la fois historique et théorique il propose à Jean-Claude Dussault que ces relations ont existé depuis toujours mais que ce furent premièrement les Parnassiens qui s'en sont rendus compte. Les poètes qui rendirent célèbre l'expression « l'art pour l'art » se sont détournés, selon Gauvreau, du devoir classique de transmettre un message moral afin de se concentrer plus sur la forme. « Il s'agit - déjà, et c'est une innovation sensationnelle - », écrit-il à son correspondant, « de laisser parler l'objet. L'homme s'efface derrière sa construction<sup>69</sup> ». Toutefois, les Parnassiens, malgré leur originalité prodigieuse, en prenant conscience de la réalité plastique de la littérature, « croyaient que cette plasticité devait être intentionnelle pour être admissible<sup>70</sup> », autrement dit, non automatique, et nous savons ce que pensent Gauvreau et ses confrères automatistes au sujet de l'intention. L'automatisme québécois a poussé plus loin l'exploration des relations plastiques en y soustrayant le plus possible la volonté de

l'artiste pour permettre à la matière de chanter<sup>71</sup>. Au fond, c'est en quelque sorte moins ce qu'une oeuvre veut dire qui importe que ce qu'elle est réellement, c'est-à-dire matériellement, parce que c'est à partir de ses éléments formels qu'elle établit des correspondances avec le lecteur ou l'observateur.

Il est très important de retenir l'influence des peintres automatistes sur l'esthétique explorée de Gauvreau. L'écrivain automatiste voulait reproduire en littérature la non-figuration qu'ont adoptée ses confrères peintres. D'une entrevue inédite accordée en 1970 à Robert Myre, Jacques Marchand cite Gauvreau qui souligne lui-même les correspondances qui existent entre ses textes dramatiques compris dans *Les Entrailles* et la peinture en général : « Quand j'écrivais *Les Entrailles*...j'écrivais mes objets un peu comme on peint un tableau, c'est-à-dire on peut mettre une tache en haut, une tache en bas, au milieu, finalement cela fait un tout très homogène<sup>72</sup> ». Par ailleurs, il est intéressant de constater que Borduas lui-même n'ignorait pas les analogies qui pouvaient exister entre l'écriture et les arts plastiques. En effet, dans un exposé pédagogique traditionnel sur l'art intitulé « Composition décorative », qui date de 1937-1938, le professeur de dessin met l'accent sur des lois esthétiques universelles qui s'appliquent non seulement à la décoration mais aux arts en général, la poésie y comprise. Il écrit, par exemple :

[De] même qu'en poésie, avant d'apprendre à construire grammaticalement un vers, on nous avertit que le rythme et la consonance sont des qualités musicales faites de sensibilité d'artiste, il est, en décoration, des mots comme répétition, alternance, contraste, symétrie, progression, confusion, qui ne s'appliquent pas à des procédés matériels mais qui évoquent encore des lois esthétiques.

Ces lois sont si générales qu'elles s'appliquent à toute construction, à toute création qui veut être normale et saine, qu'il s'agisse de la nature ou des arts : musique, littérature, décoration<sup>73</sup>.

Il est peu probable que Gauvreau fût au courant de ce texte, inédit à l'époque, mais il se peut qu'il ait été question de temps à autre des liens entre la littérature et les arts plastiques lors des rencontres régulières qui ont eu lieu chez les Borduas ou à l'atelier de Fernand Leduc. En outre, au sujet du texte « Parler d'art est difficile », qui date du début des années 1940, on constate, comme le soulignent André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, « la conscience, chez Borduas, de la plasticité des «objets» littéraires et de la peinture d'alors<sup>74</sup> ». Dans cet écrit, le peintre fait mention, bien que vaguement, d'une « poésie plastique très âpre quelquefois que tout le monde ignore » et d'une « beauté plastique [qui] n'a rien à voir avec la beauté littéraire, quoique la beauté littéraire possède une beauté plastique, mais qui est d'une autre forme<sup>75</sup> ».

Gauvreau fut un aficionado des théories du maître automatiste et l'idée de rendre plastiques des notions littéraires l'a évidemment captivé. En fait, une bonne partie de ses propres écrits théoriques sur la littérature sont basés sur cette notion de « poésie plastique ». Par exemple, l'alphabet en littérature ressemble, à son avis, à la glaise en tant que « matière inerte » et « substance passive dans laquelle le désir cherchera à s'extérioriser et à se fixer dans une expression permanente<sup>76</sup> ». De cette façon, comme on l'a déjà signalé au sujet de la non-figuration, on enlève aux mots et aux syllabes leur signification ordinaire et conséquemment le couple signifiant \ signifié n'est plus pertinent ; il ne reste ainsi qu'un signifiant vierge en quelque sorte et autonome dont le sens sera déterminé a posteriori par les autres signifiants qui l'entourent et la réaction déclenchée chez le lecteur.

Selon le littéraire automatiste, le langage en poésie, « au lieu de demeurer un signe conventionnel pour évoquer des états préalablement connus, devient organiquement une réalité sensible, autonome et absolument concrète<sup>77</sup> ». D'après cette conception matérielle particulière de la littérature, on comprend mieux Gauvreau lorsqu'il écrit : « [...] L'IMAGE en poésie consiste en l'association ou la mise en confrontation de n'importe quels éléments verbaux : syllabe, mot abstrait, mot concret, lettre, son, etc. ». À partir des nouvelles relations multiples et complexes qui sont

formées entre ces différents éléments d'un « objet », « une réalité concrète nouvelle se crée<sup>78</sup> ». D'ailleurs, on comprend mieux ainsi pourquoi Gauvreau emploie souvent le terme « objet » pour désigner ses oeuvres poétiques et dramatiques. En s'en servant, il met l'accent sur la matérialité et signale en même temps son éloignement du fonctionnement traditionnel de la langue et même du genre (théâtre, poésie, etc.) dont il est question.

Il est nécessaire de mentionner que, face à l'aspect singulièrement matériel de ses textes où prédomine l'image exploréenne, on ne doit néanmoins pas s'empresse de rapprocher Gauvreau de l'école lettriste car le poète automatiste, comme plusieurs l'ont très bien souligné, a toujours réfuté ce rapprochement. En 1970, lors d'une entrevue à l'émission télévisée « Femme d'aujourd'hui », il est catégorique là-dessus en évitant pourtant de se fixer sur une désignation pour se définir lui-même :

Pour ce qui est du lettrisme, je tiens à dire que [je ne suis] pas lettriste parce que, dans mon optique, le lettrisme s'identifierait plutôt à l'abstraction géométrique en peinture et que moi j'ai toujours été un abstrait direct ou abstrait baroque, comme on voudra, ou un automatiste, ou autre chose qu'une critique très perceptive pourrait définir mieux que moi<sup>79</sup>.

Une vingtaine d'années plus tôt dans une lettre à Jean-Claude Dussault, quoique d'une manière moins catégorique, Gauvreau déprécie le mouvement lettriste en tant qu'« école d'art abstrait plus ou moins fixée » qui codifie le dadaïsme et dont la poésie repose « exclusivement [sur] une image rythmique régularisée » où l'onomatopée manque de spontanéité<sup>80</sup>.

La poésie lettriste effectue un travail étudié d'abstraction sur la langue en la réduisant à la lettre retenue uniquement en tant que phonème non signifiant doté d'une certaine sonorité. Le poète lettriste n'a aucune intention de signifier quelque chose au-delà de la musicalité orchestrée de ses vers. De façon semblable, Gauvreau souligne la qualité plastique, ou bien concrète de la langue



mais, à la différence du poète lettriste, il veut que sa poésie soit signifiante et non seulement musicale. Dans l'extrait suivant tiré encore de son entrevue à « Femme d'aujourd'hui », le poète automatiste dit :

[Ma] poésie n'est pas de la musique.

Ma poésie repose sur l'image non figurative. Comme dans les tableaux non figuratifs, on a une image concrète qui est non figurative. C'est-à-dire que, dans la poésie, ce que j'exprime, exprime une réalité singulière concrète qui est un produit du cerveau humain, et comme je suis athée et moniste, le cerveau humain est concret<sup>81</sup>.

Gauvreau tient donc à exprimer quelque chose en s'éloignant de la simple musicalité non signifiante. Jacques Marchand, en mettant l'accent sur l'obscurité et le manque de précision dans les explications théoriques de Gauvreau (qui, à son avis, ont contribué en grande partie au rapprochement qu'on fait souvent entre le poète automatiste et les lettristes), avance que l'écrivain automatiste « ne prend pas soin de préciser que la matière dont il parle n'est pas une matière strictement sonore mais verbale, c'est-à-dire signifiante<sup>82</sup> ». Par ailleurs, il existe souvent dans les poèmes exploréens les plus obscurs des bribes de mots reconnaissables, sinon des mots n'ayant subi aucune déformation, qui demeurent signifiants et à partir desquels on peut tenter de retirer un sens de l'ensemble en dépit de l'irrévérence à l'égard de la grammaire. Je crois donc que Gauvreau aurait été d'accord avec Janou Saint-Denis qui déclare que « l'exploréen est une étape ultérieure au lettrisme<sup>83</sup> ».

Il s'ensuit naturellement que l'écrivain automatiste dédaigna la grammaire à laquelle il faisait affront chaque fois qu'il s'est livré à ses expériences plastiques en littérature. La langue exploréenne ne tolère pas les bornes étroites qu'imposent les nombreuses règles qui gouvernent la langue française et Gauvreau lui-même, de toute façon, s'est toujours montré peu disposé à se conformer à

ce qui risquait de restreindre la liberté de l'artiste et de freiner son évolution personnelle. Voici ce qu'il écrit au sujet de la grammaire, lui qui croit que « le «ce - qui - se - conçoit - bien - s'énonce - clairement» de Boileau est un aveu d'impuissance » :

[L]es règles de la grammaire, je les ai sues et je les sais toujours quand il ne s'agit que d'exprimer quelque chose de banal et de peu subtil (d'étroitement rationnel, de médiocrement abstrait). Pour qui veut exprimer impersonnellement les idées abstraites de tout le monde, les moyens abstraits d'expression suffisent. Quant à moi, la connaissance des règles de grammaire ne m'a jamais été d'aucune utilité lorsqu'il s'est agi d'exprimer la finesse de pensée la moins exigeante, l'état mental le moins particulier. Ma connaissance de la langue est devenue une connaissance expérimentale des moyens objectifs d'expression verbale. [...]

La langue sensible est une chose vivante, elle a toujours évolué et elle évoluera toujours<sup>84</sup>.

Par ailleurs, Marcel Bélangier, dans son article « La lettre contre l'esprit ou quelques points de repère sur la poésie de Claude Gauvreau »<sup>85</sup>, avance une thèse intéressante selon laquelle l'assaut que le poète exploréen mena contre la langue constitue une action subversive<sup>86</sup> qui faisait partie d'une ambition révolutionnaire de bouleverser et de miner les assises sociales et politiques d'une civilisation en pleine décadence et moribonde. En s'attaquant au code linguistique qui assure une stricte conformité syntaxique et orthographique à la langue française, explique Bélangier, Gauvreau poussa sa révolte plus loin que celle des surréalistes qui, eux, n'ont pas osé prendre vraiment l'offensive contre ce code.

Toutefois, bien que les surréalistes se soient en grande partie conformés à la grammaire française et à un usage figuratif de la langue, on constate que dans un article qui date de l'époque du premier *Manifeste du surréalisme*, Breton fait allusion au « côté architectural » de l'écriture. Au sujet de six « jeux de mots », textes poétiques de Robert Desnos écrits dans un sommeil hypnotique, il décrit un

nouveau genre de poésie où le mot, en parvenant à une « existence concrète », n'est plus considéré exclusivement d'après sa signification coutumière et son contexte syntaxique « médiocrement utilitaire ». De plus, ce sont les aspects formels, appréciés en tant que tels, qui se font remarquer indépendamment du sens évoqué normalement par le langage. Il faut dire néanmoins que de tels commentaires explicites portant sur les qualités plastiques des mots ne se manifestent pas ailleurs dans les écrits de Breton, du moins dans ceux que j'ai lus (voir la bibliographie), et que, de toute évidence, les surréalistes n'ont jamais atteint la non-figuration explorée telle que nous la connaissons chez Gauvreau. Dans la citation suivante, on voit que Breton a au moins croisé ce chemin possible en littérature :

On commençait à se défier des mots, on venait tout à coup de s'apercevoir qu'ils demandaient à être traités autrement que ces petits auxiliaires [sic] pour lesquels on les avait toujours pris ; certains pensaient qu'à force de servir ils s'étaient beaucoup affinés, d'autres que, par essence, ils pouvaient légitimement aspirer à une condition autre que la leur, bref, il était question de les affranchir. À « l'alchimie du verbe » avait succédé une véritable chimie qui tout d'abord s'était employée à dégager les propriétés de ces mots dont une seule, le sens, spécifié par le dictionnaire. Il s'agissait : 1° de considérer le mot en soit ; 2° d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres. Ce n'est qu'à ce prix qu'on pouvait espérer rendre au langage sa destination pleine, ce qui, pour quelques-uns, dont j'étais, devait faire faire un grand pas à la connaissance, exalter d'autant la vie. Nous nous exposions par là aux persécutions d'usage, dans un domaine où le bien (bien parler) consiste à tenir compte avant tout de l'étymologie du mot, c'est-à-dire de son poids le plus mort, à conformer la phrase à une syntaxe médiocrement utilitaire, toutes choses en accord avec le piètre conservatisme humain et avec cette horreur de l'infini qui ne manque pas chez nos semblables une occasion de se manifester. [...]

C'est en assignant une couleur aux voyelles que pour la première fois, de façon consciente et en acceptant d'en supporter les conséquences, on détourna le mot de son devoir de signifier. Il naquit ce jour-là à une existence concrète, comme on ne lui en avait pas encore supposée. Rien ne sert de discuter l'exactitude du phénomène de l'audition colorée, sur lequel je n'ai garde de m'appuyer. Ce qui importe, c'est que l'alarme est donnée et que désormais il semble imprudent de spéculer sur l'innocence des

mots. On leur connaît maintenant une sonorité à tout prendre parfois fort complexe ; de plus ils tentent le pinceau et on ne va pas tarder à se préoccuper de leur côté architectural<sup>87</sup>.

En fin de compte, les littérateurs surréalistes n'ont pas poursuivi, à la manière de Gauvreau, une considération matérielle de la langue qui constitue chez l'écrivain automatiste une fondation importante sur laquelle repose sa critique littéraire et artistique.

#### 9.6 Le contenu manifeste

D'après Claude Gauvreau, une oeuvre, qu'il s'agisse d'un tableau ou d'un poème, est composée inextricablement à la fois des éléments formels matériels et du désir du créateur sans lequel la création artistique ne serait pas possible. L'art, résume-t-il, est « l'inscription d'un désir dans une matière<sup>88</sup> ». Puisque l'oeuvre d'art est le résultat d'un travail humain, explique l'écrivain automatiste, elle est imprimée en quelque sorte par l'énergie psychique particulière de l'artiste et la manifestation matérielle du désir qui détermine le style et la valeur esthétique d'une oeuvre. D'ailleurs, le désir s'avère une qualité esthétique constante malgré l'évolution inévitable des connaissances et la succession perpétuelle des différents mouvements artistiques et littéraires à travers les siècles. Le désir qu'on décèle dans une gouache de Paul-Émile Borduas, par exemple, n'est pas plus « authentique » (il sera question prochainement de ce terme dans la critique de Gauvreau) que celui ressenti devant un tableau rupestre. Gauvreau explique cette idée de la façon suivante :

la discipline intellectuelle [par exemple, le classicisme, le romantisme, l'automatisme, etc.], liée aux inquiétudes d'une époque donnée, ne fait que conditionner les modalités extérieures de l'expression de ce désir ; si elle n'est pas étroite, c'est-à-dire académique [...], une discipline intellectuelle (quelle que soit sa manière, déterminée par l'époque), ne diminue ni n'augmente la charge sensible d'une expression individuelle<sup>89</sup>.

Quant à la fonction importante du désir dans la critique esthétique de Gauvreau, il est certain que l'influence marquante de Borduas y joue un rôle déterminant. Dans ses différents écrits, le peintre parle souvent non seulement de la place essentielle de l'amour et de la passion dans la création artistique mais également de son importance dans la vie en général en tant que valeurs esthétiques et morales inappréciables. Dans « Le Surréalisme et nous », par exemple, il oppose le « désir-passion » favorisant la sensibilité et l'individualité d'une oeuvre au « désir-choisi » qui se prête plutôt à l'impassibilité et à l'impersonnalité<sup>90</sup>.

En outre, il est aussi possible qu'André Breton ait influencé l'écrivain automatiste car la notion de désir figure souvent dans ses écrits. Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, par exemple, il souligne l'importance de « la toute-puissance du désir qui reste, depuis l'origine, le seul acte de foi du surréalisme<sup>91</sup> ». Dans *L'Amour fou*, dont Gauvreau semble avoir eu connaissance<sup>92</sup>, Breton déclare : « Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître [...] »<sup>93</sup>. Par ailleurs, il est important de mentionner également que Gauvreau était au courant du rôle du désir dans la théorie psychanalytique de Freud et, dans une lettre à Jean-Claude Dussault datée du 7 janvier 1950, il le décrit, quoique sommairement<sup>94</sup>. Quant à sa propre définition du désir, eu égard à sa fonction dans l'art, regardons l'extrait suivant :

Le désir, c'est cet émoi que l'on ressent un bon matin ou un bon soir, parfois dans les circonstances les plus imprévues...Une sensation persistante dans laquelle des éléments visuels ou sonores s'esquissent, sans être sollicités...Vision ou état qui se transforme en rythme ou s'accompagne de pulsations...Bientôt, ce tout grouillant et tyrannique (qui est situé dans le creux de l'estomac, dirait-on) devient de plus en plus oppressant, angoissant même...Il demande à sortir dehors, à s'exprimer, à se former...difficile à circonscrire, il n'accordera pas la paix cependant tant qu'il n'aura pas été adéquatement traduit...Toute matière inerte se prête à ses dictées, non sans une lutte pénible...Cette impulsion irrésistible est noyée dans un état affectif ou sensible qui filtre tout élément cherchant à s'inscrire dans la matière, qui cancelle [sic, c'est-à-dire « annule »] et brise toutes les particules de distraction et de perturbation, qui fortifie

irrationnellement la justification d'enfoncer toutes les résistances de la censure... Cette impulsion est d'origine intérieure... Elle ne se provoque pas artificiellement, elle ne se simule pas... Elle est l'état à la fois le plus tyrannique, le plus enivrant et le plus identique à l'extase active qu'il soit possible d'imaginer [...]

Quiconque n'éprouve ce « désir » - qui est un don naturel - ne sera jamais un écrivain ni un artiste<sup>95</sup>.

Pour Gauvreau, le désir est une fougue de sensations impulsive et irréprensible qui cherche tyranniquement à se manifester matériellement. L'art, en somme, est l'expression matérielle d'un désir que l'écrivain automatiste nomme « le contenu manifeste ».

L'idée de contenu manifeste est la pierre angulaire de la critique esthétique de Gauvreau à laquelle il se fie entièrement et dont il vante l'originalité en tant qu'invention surrationnelle québécoise. « [...] L'une des découvertes surrationnelles les plus vitales », écrit-il, « est celle de l'universel pouvoir de pénétration que permet l'appréciation des objets (de tous les objets) sur leur contenu manifeste<sup>96</sup> ». De plus, Gauvreau croit que la critique surrationnelle fondée sur la notion de contenu manifeste fait en sorte que l'automatisme québécois dépasse le surréalisme dont la critique devient « retardataire »<sup>97</sup>.

Comme dans le cas du désir, l'idée de contenu manifeste se trouve aussi dans les écrits de Borduas et ce fut probablement par l'entremise de ce dernier que Gauvreau en prit connaissance pour la première fois. Par exemple, dans sa conférence « Manières de goûter une oeuvre d'art » qu'il prononça le dix novembre 1942 et à laquelle Gauvreau assista<sup>98</sup>, Borduas décrit ce qui est effectivement la notion de contenu manifeste de la manière suivante :

Je répéterai que tout objet d'art est fait de deux choses aussi réelles l'une que l'autre : d'une matière palpable : métaux, pierre, bois, peinture, papier, fusain, etc., d'une part, et de la sensibilité particulière de l'artiste d'autre part : sensibilité imprimée dans la matière même de l'objet<sup>99</sup>.

Toutefois, les termes « contenu manifeste » ne figurent pas comme tel dans cette conférence et ne sont pas employés, à ma connaissance, dans ses autres écrits. De même, dans une lettre originellement destinée au journal *Le Quartier latin*, Fernand Leduc mentionne, encore une fois sans référence à l'expression « contenu manifeste », que « le rôle de l'artiste est précisément de signer son message spirituel dans la matière<sup>100</sup> ».

Il est possible cependant que Gauvreau ait emprunté cette expression à Breton qui s'en sert dans son texte « Limites non-frontières du surréalisme »<sup>101</sup>. André-G. Bourassa dans *Surréalisme et littérature québécoise* avance que, par l'entremise de Gilles Hénault, l'écrivain automatiste connaissait cet écrit et a réfléchi sur les notions de « contenu manifeste » et « contenu latent » qui s'y trouvent<sup>102</sup>. Toutefois, il est plus certain qu'il les découvrit chez Freud qui les emploie, par exemple, dans sa considération de l'onirisme en opposant un « contenu manifeste du rêve » à un « contenu latent du rêve<sup>103</sup> ». Gauvreau fait mention de ces expressions et de Freud dans une lettre à Dussault :

Une démarche psychanalytique rigoureuse, réservée à des spécialistes compétents, pourrait sans doute décèler en détail cette réalité psychologique [celle de l'artiste imprimée dans la matière de son oeuvre] ; mais j'insiste - sans vouloir faire de peine au bon Freud - que cette réalité psychologique (le contenu latent) est perceptible bien davantage dans le contenu manifeste que dans le sujet apparent<sup>104</sup>.

En fin de compte, il appert que l'écrivain automatiste s'empare de l'expression « contenu manifeste » mais en l'extrayant de son contexte strictement freudien pour qu'elle désigne plutôt l'empreinte psychique d'un artiste dans la matérialité de son oeuvre.

La critique automatiste, ou surrationalnelle, de l'art selon le critère du contenu manifeste se veut une appréciation honnête, intégrale et objective tenant compte de ce qu'elle considère comme l'essentiel d'une oeuvre. En se penchant sur un sonnet italien ou en regardant de près un tableau cubiste du vingtième siècle, le critique surrationalnel ne prend en considération ni les questions quant à l'époque, au lieu et aux circonstances où l'objet naquit ni celles portant sur les intentions originales de l'auteur. Au fond, c'est essentiellement l'oeuvre, en soi, qui importe. Voici ce que Gauvreau fait savoir à Dussault à propos de la critique d'art :

[N]e confondez pas deux réalités bien séparées que tout le monde confond généralement : D'abord, la manière dont l'oeuvre prend naissance - et ensuite, la réalité propre et définitive de cette oeuvre.

Une fois le cordon ombilical rompu, l'enfant est un tout complet et indépendant de sa mère. On peut en dire autant de l'objet d'art.

Une oeuvre dont on ignorerait tout de l'auteur, dont on ignorerait même l'origine, serait-elle moins valable ? Bien sûr que non.

Jugeons donc un objet sur ces qualités sensibles intrinsèques - c'est par ce seul côté qu'il peut avoir une valeur sociale, qu'il peut influencer sur l'évolution et qu'il peut faire jouir et enrichir<sup>105</sup>.

Lorsqu'on apprécie une production, soit artistique soit littéraire, d'après son contenu manifeste, on fixe son attention à la fois sur les éléments formels et matériels et sur les sensations que ces éléments font naître chez celui qui étudie l'objet. Comme le dit Gauvreau dans l'extrait suivant au sujet de la « connaissance poétique », on se laisse « vibrer » devant l'oeuvre :

La connaissance poétique d'un objet ne réside pas du tout dans la capacité de savoir comment sa naissance fonctionne. Elle réside dans la capacité inénarrable de VIBRER à chacune de ses fluctuations, à chacune de ses épaisseurs et minceurs, à chacun de ses contrastes, à chacune de ses explosions internes ou externes<sup>106</sup>.



En somme, ce n'est que l'agencement particulier des relations formelles et matérielles qui, selon l'écrivain automatiste, est en mesure d'entraîner des « vibrations ». Le côté anecdotique, les représentations figuratives et la genèse d'une oeuvre ne sont jamais pris en considération. Ainsi, la critique selon le contenu manifeste ne différencie pas la « forme » du « contenu » qui, d'après elle, sont unis inextricablement. Gauvreau explique :

La « forme », c'est le contenu ; le contenu, c'est la forme. Toute la pensée est inscrite dans le concret qu'est la forme. Dans la peinture dite figurative, l'image figurée n'est certainement pas le contenu : l'image figurée n'est qu'un prétexte qui ne touche en rien à l'essentiel [...] Chez Rembrandt, ce qui compte, ce n'est pas que l'on puisse reconnaître (plus ou moins conventionnellement, plus ou moins contestablement [sic]) un vieillard dans un fauteuil ; ce qui compte, c'est que l'on puisse y entrer en contact avec des relations de matière uniques et d'une singulière éloquence (relations impossibles à reproduire)<sup>107</sup>.

En posant son regard au-delà de l'anecdote et de la figuration afin de saisir le « sujet réel » d'un objet d'art, on évite ainsi de se laisser distraire par les apparences superficielles et les intentions possibles de l'artiste qui, selon l'automatisme québécois, importent toujours moins que les conséquences imprévisibles et spontanées. On veut contourner le capricieux pour toucher à l'essentiel. D'après Gauvreau, le surréalisme, en mettant l'accent sur l'intention de l'artiste et sur les sources, soit extérieures soit intérieures, de son oeuvre, n'atteint pas cette intégrité critique :

C'est en accordant un crédit immérité à la « bonne intention », à la volonté de connaissance des auteurs que les surréalistes en sont venus à tolérer (tout récemment) des objets d'une dureté lamentable et d'une capacité d'émouvoir nulle - sous prétexte que les auteurs se proposaient des tentations peut-être inédites.

Que le modèle soit intérieur ou extérieur, tant qu'on ne jugera les objets qu'en fonction d'un modèle, l'on ne pourra porter que des jugements capricieux [...]

Je sais fort bien que, dans la pensée de Breton, il n'est pas nécessaire que le « modèle » soit délibéré ni conscient pour être responsable de l'œuvre, mais il n'en est pas moins vrai que Breton a tendance à confondre deux réalités distinctes : le moteur de l'acte et le résultat de l'acte, c'est-à-dire l'objet<sup>108</sup>.

Par ailleurs, Breton, qui inventa l'expression « beauté convulsive », souligne effectivement dans *L'Amour fou* l'importance de vibrer, comme Gaudreault, en écrivant qu'il demeure insensible devant un phénomène naturel ou artistique qui ne lui fait pas sentir « un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson<sup>109</sup> ». Toutefois, même si la critique surréaliste peut porter elle aussi sur le contenu manifeste, elle a, selon l'écrivain automatiste, une portée restreinte en se limitant à ce qui touche au surréalisme. La critique surrationalnelle, en revanche, est illimitée, sensible à tout genre d'authenticité. Au sujet de la beauté convulsive surréaliste, il explique à Dussault :

Je crois que, pour Breton, la beauté convulsive est le qualificatif par lequel il désigne tout contenu manifeste à caractère surréaliste.

La critique de Breton couvre ainsi un vaste terrain - mais un terrain qui n'est pas aussi vaste que celui couvert par la critique surrationalnelle.

Le jugement de Breton englobe toute l'authenticité surréaliste imaginable mais il se limite à elle. La critique surrationalnelle ne se limite à aucune authenticité spécifique<sup>110</sup>.

### 9.7 L'authenticité

Gaudreault était à la recherche de l'authenticité qui, à son avis, était intimement reliée au contenu manifeste. « C'est par la qualité du contenu manifeste », écrit-il, « que l'on connaît l'authenticité d'une démarche<sup>111</sup> ». En tant que critère qui se veut objectif et infaillible pour discerner la vitalité non seulement dans une production artistique mais aussi dans « tous les actes de l'humanité depuis le

commencement du monde<sup>112</sup> », l'authenticité ne se distingue pas vraiment du contenu manifeste d'une oeuvre. Par exemple, en ce qui concerne l'appréciation d'un tableau, Gauvreau nous dit qu'elle relève des « réalités plastiques fondamentales : l'unité de la lumière, la sensibilité de la matière, la qualité de l'invention [...] »<sup>113</sup>. L'authenticité est en somme « l'intégrité du désir » assurée par la bonne volonté du créateur d'exprimer spontanément, intégralement et rigoureusement le désir. L'inauthenticité, par contre, résulte à la fois d'un relâchement dans l'expression du désir et de ce que Gauvreau considère comme le plus grand adversaire de l'art authentique : « l'arbitraire », autrement dit l'intention et l'académisme. Il définit de la manière suivante l'arbitraire qui nuit à l'expression authentique du désir :

L'arbitraire existe quand la volonté, au lieu d'être au service de la réalisation du désir, cherche à imposer au désir des modifications qui lui sont inspirées par des sources étrangères.

Les préjugés, les poncifs d'un mauvais enseignement, la soif d'épater, l'orgueil, la servilité, le culte de l'effet, sont les sources fréquentes de l'arbitraire [...] <sup>114</sup>

Quant à l'origine de la notion d'authenticité dans la pensée critique de Gauvreau, on constate encore une fois l'influence de Borduas. Dans son « Épopée », l'écrivain automatiste évoque la manière dont le peintre automatiste procédait dans l'appréciation artistique selon « l'authenticité de l'expression », une formule que Borduas emploie dans *Projections libérantes*<sup>115</sup>. Gauvreau aurait pu également remarquer l'emploi du terme « authenticité » dans *L'Amour fou*<sup>116</sup> mais ce fut certainement Borduas qui l'a influencé le plus en ce qui concerne cette notion ainsi que ses idées critiques en général.

Quant aux applications pratiques de sa critique selon le contenu manifeste et l'authenticité, il n'y en a pas beaucoup dans les nombreux écrits de Gauvreau. L'écrivain automatiste explique en profondeur les détails de sa critique surrationnelle mais il ne l'appuie pas assez souvent sur des

exemples concrets. Et, lorsqu'il le fait, ses explications sont équivoques. Voici, par exemple, la façon dont le littérateur automatiste commente le poème « Le Mariage de Roland » de Victor Hugo d'après son aspect apparent, son contenu manifeste et son contenu latent :

L'aspect apparent de ce poème serait la petite historiette épique d'ailleurs bien charmante - qui pourrait se narrer de bien des façons différentes.

Le contenu manifeste serait les proportions intrinsèques de l'objet : la progression et l'entremêlement des rythmes, les chocs verbaux, les particularités imagènes, les relations, toutes qualités impossibles à répéter.

Le contenu latent serait les préoccupations inconscientes de Victor Hugo lui dictant tel choix d'épithètes, tel accent, tel amalgame, telle cassure, telle disjonction, etc.<sup>117</sup>

De tels commentaires, en somme, ne disent rien quant à la spécificité du poème et pourraient être appliqués à n'importe quelle oeuvre littéraire. Qui plus est, il est intéressant de remarquer que dans sa critique Gauvreau suggère lui-même l'impossibilité d'étudier avec précision le contenu manifeste : « les éléments convulsifs du contenu manifeste donnent l'impression d'une sorte de fluide impondérable, impossible à analyser, coulant dans les veines de l'objet par l'unique grâce de l'équilibre désir-volonté de son créateur<sup>118</sup> ».

Le « fluide impondérable » qu'on essaie d'apercevoir et de ressentir dans le contenu manifeste s'appelle le « langage imagène », ou bien les « relations imagènes », qui s'oppose au « langage rationnel ou raisonné<sup>119</sup> » et qui fait partie du contenu manifeste. En tant que « langage plastique », le langage imagène échappe à l'intention de l'auteur et existe dans la disposition matérielle de son travail. Il crée ensuite différentes correspondances psychiques qui s'établissent à la fois entre l'oeuvre et l'auteur et également entre l'oeuvre et celui qui la regarde ou la lit. Voici l'explication de Gauvreau de ces correspondances :

[...] La véritable nature du contenu manifeste en poésie, ce sont les relations mentales. Pour le poète, les relations mentales en tant qu'il les éprouve ; pour le critique, les relations mentales en tant qu'il les lit. Dans un même objet poétique, les relations mentales éprouvées par le poète et les relations mentales connues par le critique ne sont pas nécessairement identiques ; dans ce cas, seules les conséquences objectives comptent : les relations concrétisées et connaissables<sup>120</sup>.

À partir du langage imagène, qui « n'est accessible qu'aux sensibilités disponibles et alertes<sup>121</sup> », le critique sensible peut déceler dans « les relations concrétisées » le style original et inimitable d'un artiste ou d'un écrivain. Toutefois, au sujet de Stendhal, par exemple, la critique de Gauvreau ne nous révèle rien de particulier sur l'écriture de ce romancier :

Le STYLE de Stendhal (comme le style de n'importe quel écrivain puissant) est le fruit spontané de la lutte engagée entre le désir-inquiétude de Stendhal (désir-inquiétude conditionné par le milieu social où il vivait, par l'état de son inconscient, par l'état de son savoir, par le degré d'évolution de la connaissance universelle à son époque et par sa propre évolution subjective, etc.) et la matière inerte : c'est-à-dire le langage - ou plus précisément l'alphabet de la langue française.

Le style de Stendhal est unique et restera unique, parce que les conditions internes et externes dans lesquelles il a écrit ne se reproduisent jamais<sup>122</sup>.

En fait, il paraît même que l'écrivain automatiste préfère se tenir à l'écart de l'analyse précise pour ne pas tomber dans l'arbitraire et l'académisme et de peur de nuire ainsi, en codifiant le style d'un auteur, à l'originalité de futurs écrivains. Toujours au sujet de Stendhal, Gauvreau écrit à Dussault :

Évidemment, a posteriori, par l'analyse, il est possible de dégager de la langue de Stendhal des caractéristiques classifiables [sic] (travail de classification d'ailleurs plus ou moins désœuvré). Mais, voudriez-vous me dire le profit que retirerait un jeune écrivain en refoulant le tracé de son propre désir-inquiétude (s'il en a) pour endosser arbitrairement cette livrée de caractéristiques déracinées, dépersonnalisées et abstractisées [sic]<sup>123</sup> !

Au fond, la critique surrationalnelle demeure très générale et ne parvient pas à dégager des oeuvres qu'elle analyse des commentaires distincts et précis.

En outre, Gauvreau vante la grande objectivité de son appréciation surrationalnelle en déclarant qu'elle est la critique « la plus objective et la moins exclusive que l'intelligence humaine ait pu encore concevoir<sup>124</sup> ». Mais, en prenant en considération ses remarques que nous venons de constater sur Hugo et Stendhal, par exemple, la critique surrationalnelle apparaît plutôt subjective, sujette aux caprices de ceux et celles qui s'en serviraient. Étant donné qu'elle dépend énormément à la fois des rapports qui sont censés naître entre le désir de l'artiste et l'agencement formel et matériel de son oeuvre, et des correspondances psychiques sensibles qui s'établissent entre une création artistique authentique et la personne qui la regarde, l'objectivité ne semble pas possible.

Gauvreau nuance cependant ses revendications d'objectivité en parlant d'une « objectivité anthropomorphique » qu'on a déjà notée au chapitre précédent à propos de la notion de « réalisme anthropomorphique<sup>125</sup> ». À son avis, il est possible d'atteindre, au sein de l'espèce humaine, une objectivité non absolue mais quand même très constante à laquelle nous pouvons tous faire référence et à laquelle, en tant qu'êtres humains, nous pouvons nous fier dans ce sens qu'elle est conforme à notre expérience anthropomorphique<sup>126</sup>. Pourtant, la réalité anthropomorphique demeure obscure quant à l'établissement de points de repère objectifs nécessaires pour le fonctionnement de la critique surrationalnelle. Tout compte fait, l'idée qu'il existe dans une oeuvre des « qualités sensibles objectives<sup>127</sup> » est peu vraisemblable en dépit de l'acharnement de l'écrivain automatiste à nous convaincre du contraire.

Et il faut souligner que Gauvreau a toujours cru à la justesse et à l'objectivité de sa critique basée sur ce qu'il a baptisé la « certitude sensible personnelle » :

Je persiste à croire que le jugement de tout objet basé sur son authenticité sensible, sur son contenu manifeste, jugement basé sur la persistance d'une certitude sensible personnelle, jugement outrepassant les fétides caprices de ceux qui prennent leurs habitudes et leurs préjugés subjectifs comme critères d'excellence, je persiste à croire que ce jugement est possible [...] <sup>128</sup>

Vu son antiacadémisme, on comprend que l'écrivain automatiste voulait une critique non figée et non arbitraire fondée sur des convictions intuitives et personnelles. Mais, à cause de sa grande dépendance vis-à-vis de la sensibilité personnelle, la critique surrationalnelle, qu'il voulait précise, s'avère plutôt équivoque et subjective. Bien qu'il la crût à la portée de tous, la critique surrationalnelle, comme dans le cas du langage imagène, n'est accessible qu'à ceux et celles qui sont doués d'une sensibilité disponible et éveillée. On ne peut vraiment l'enseigner et, en tant que critique forcément hermétique, il est impossible de la vérifier exactement. Malgré ses difficultés, il appert que la critique de Gauvreau est peut-être la seule critique apte à apprécier intégralement une oeuvre automatiste.

<sup>1</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 8 février 1950, dans *Correspondance 1949 - 1950 Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault*, p. 136-137.

<sup>2</sup> Claude Gauvreau (1949), « Encore l'automatisme - la défection de Pierre Mercure est triste, dit Gauvreau », *Le Petit Journal*, 18 décembre, cité dans André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature Québécoise : histoire d'une révolution culturelle*, p. 370.

<sup>3</sup> *Idem* (1954), « La grande querelle des peintres : réponse de Claude Gauvreau à l'inquiétude de Gabrielle LaSalle », 22 mai, p. 6. Dans *Écrits sur l'art*, p. 252.

<sup>4</sup> *Idem* (1954), « Le salon du printemps : une exposition démoralisante. Claude Gauvreau répond au directeur du Musée des beaux-arts de Montréal », *L'Autorité du peuple*, p. 7. Dans *Écrits sur l'art*, p. 243.

<sup>5</sup> *Idem* (1946), « La peinture n'est pas un hochet de dilettante », *Combat*, 21 décembre, p. 2. Dans *Écrits sur l'art*, p. 116.

<sup>6</sup> *Ibid.* Dans *Écrits sur l'art*, p. 115.

<sup>7</sup> Claude Gauvreau et al. (1959), « Refus global : dix ans après », *Situations*, vol. 1, no. 2, p. 44. Dans *Écrits sur l'art*, p. 302. Au sujet de l'évolution de l'art vis-à-vis de la pénétration de plus en plus profonde de l'inconscient, Gauvreau fait une observation semblable dans Claude Gauvreau (1956) « L'automatisme et le peintre Émond », *Le Quartier latin*, 11 octobre. Dans *Écrits sur l'art*, p. 299-300.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 46. Dans *Écrits sur l'art*, p. 303.

<sup>9</sup> Claude Gauvreau (1969), « 15 février 1969 », *Liberté*, vol. 10, no. 7, p. 97.

<sup>10</sup> *Idem*, « Montréal, octobre 1950 ». Dans *Écrits sur l'art*, p. 158.

<sup>11</sup> *Idem* (1969), « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 95. Dans *Écrits sur l'art*, p. 74.

<sup>12</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 2 mai 1950, *op. cit.*, p. 386.

<sup>13</sup> *Ibid.*, lettre du 30 décembre 1949, p. 25.

<sup>14</sup> Claude Gauvreau, « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *op. cit.*, p. 55. Dans *Écrits sur l'art*, p. 42.

<sup>15</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 30 décembre 1949, *op. cit.*, p. 24.

<sup>16</sup> *Ibid.*, lettre du 7 janvier 1950, p. 40.

<sup>17</sup> Claude Gauvreau (1951), « Quelques poètes inconnus », *Le Haut-Parleur*, 30 juin, p. 5. Cet article ne se trouve pas dans *Écrits sur l'art*.

<sup>18</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 256.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 346-348.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>21</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 8 février 1950, *op. cit.*, p. 141.

<sup>22</sup> Claude Gauvreau, « Montréal, octobre 1950 », *op. cit.*, p. 163.

<sup>23</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 8 février 1950, *op. cit.*, p. 139.

<sup>24</sup> Claude Gauvreau (1950), « L'humour noir à Montréal », *Le Haut-Parleur*, 1<sup>er</sup> octobre, p. 5. Cet article ne se trouve pas dans *Écrits sur l'art*.

<sup>25</sup> *Idem* (1961), « Paul Gladu, tartufe falsificateur », *Situations*, 3<sup>e</sup> année, no. 1. Dans *Écrits sur l'art*, p. 309.

<sup>26</sup> *Idem* (1972), « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, no. 3, p. 505.

<sup>27</sup> André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 274.

<sup>28</sup> Claude Gauvreau (1951), « Roland Giguère poète du Nouveau-Monde », *Le Haut-Parleur*, 28 juillet, p. 5. Cet article ne se trouve pas dans *Écrits sur l'art*.

<sup>29</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 13 avril 1950, *op. cit.*, p. 301-302.

<sup>30</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, p. 33.



- <sup>31</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 10 mai 1950, *op. cit.*, p. 428.
- <sup>32</sup> Claude Gauvreau, « Montréal, octobre 1950 », *op. cit.*, p. 162.
- <sup>33</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 5 avril 1950, *op. cit.*, p. 257.
- <sup>34</sup> Claude Gauvreau (1954), « La matière chante (encore) : Le porte-parole des peintres abstraits répond aux attaques d'un « figuratif » », *L'Autorité du peuple*, 15 mai. Dans *Écrits sur l'art*, p. 246. Les guillemets et les parenthèses sont de Gauvreau.
- <sup>35</sup> André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs : 1948-1988*, p. 10.
- <sup>36</sup> Claude Gauvreau (1947), « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès » (deuxième partie), *Notre temps*, 13 décembre. Dans *Écrits sur l'art*, p. 125. Les italiques sont de Gauvreau.
- <sup>37</sup> *Idem* (1948), « De Mme Agnès Lefort et d'André Lhote », *Le Canada*, 8 novembre. Dans *Écrits sur l'art*, p. 142.
- <sup>38</sup> Claude Gauvreau, « Paul Gladu, tartufe falsificateur », *op. cit.*, p. 306.
- <sup>39</sup> Voir « Introduction », p. 12.
- <sup>40</sup> Claude Gauvreau, « Débat sur la peinture des automatistes », dans *Québec Underground 1962-1972*, tome 1. Dans *Écrits sur l'art*, p. 328.
- <sup>41</sup> Voir Annexe 1.
- <sup>42</sup> Selon les articles compris dans *Écrits sur l'art* et ceux que j'ai trouvés au cours de mes propres recherches.
- <sup>43</sup> Claude Gauvreau, « De Mme Agnès Lefort et d'André Lhote », *op. cit.*, p. 139-144.
- <sup>44</sup> Voir le quatrième chapitre « Ressemblances et différences entre Leduc et Borduas », dans la deuxième partie « Fernand Leduc », p. 99.
- <sup>45</sup> GAUVREAU, Claude, « Aragonie et surrationalnel », *La Revue socialiste*, no. 5 (printemps 1961). Dans *Écrits sur l'art*, p. 286.
- <sup>46</sup> *Loc. cit.* Les majuscules sont de Gauvreau.
- <sup>47</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 13 avril 1950, *op. cit.*, p. 300.
- <sup>48</sup> *Ibid.*, p. 300. Les italiques sont de Gauvreau. Dans l'ensemble, la description des quatre images s'étend de la page 293 à la page 304. En outre, pour illustrer un peu ses explications, Gauvreau compare (pages 302-303) un passage d'un texte « automatiste psychique » de Raymond Queneau à un extrait de son opéra surrationalnel *Le Vampire et la nymphomane* où foisonne l'image exploréenne. Pour mieux comprendre les quatre images poétiques de Gauvreau, il existe de très bonnes explications critiques dans les ouvrages suivants : André -G. Bourassa, « Le regard et ses jeux dans l'espace : une poétique » dans Claude Gauvreau, *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, p. 225-226 ; Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 215-220 ; Fernande Saint-Martin, « Approche sémiologique de l'oeuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau », dans *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique ?*, p. 119-123.
- <sup>49</sup> Claude Gauvreau, « CRODZIAC DZÉGOUM APIR », dans *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, p. 45.
- <sup>50</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 19 avril 1950, *op. cit.*, p. 316.
- <sup>51</sup> *Ibid.*, lettre du 13 avril 1950, p. 298.
- <sup>52</sup> *Ibid.*, lettre du 19 avril 1950, p. 316. Les italiques sont de Gauvreau.
- <sup>53</sup> Fernande Saint-Martin, *op. cit.*, p. 117-118, 123.
- <sup>54</sup> Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 218, 347.
- <sup>55</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, p. 262.
- <sup>56</sup> *Ibid.*, p. 442.
- <sup>57</sup> Claude Gauvreau, « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *Op. cit.*, p. 57. Dans *Écrits sur l'art*, p. 44. Les parenthèses sont de Gauvreau.
- <sup>58</sup> André Breton, « Du surréalisme en ses oeuvres vives », dans *Manifestes du surréalisme*, p. 167.
- <sup>59</sup> Voir dans ce chapitre, p. 191.
- <sup>60</sup> Voir dans ce chapitre, p. 191.
- <sup>61</sup> Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 216-218.

<sup>62</sup> Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », dans *Québec Underground 1962 1972*, tome 1, p. 72.

<sup>63</sup> *Idem*, « Aragonie et surrationalnel », *op. cit.*, p. 284.

<sup>64</sup> *Idem*, « Paul Gladu, tartufe falsificateur », *op. cit.*, p. 307. Les guillemets sont de Gauvreau. Il est intéressant de remarquer que dix ans auparavant, dans « Montréal, octobre 1950 », Gauvreau, peut-être moins sûr encore de ses assises critiques, ne semble pas être du même avis concernant le statut figuratif du cubisme et ce qu'il veut dire par « abstrait ». Dans ce texte, il place et le cubisme et l'art figuratif au domaine de la non-figuration. Il écrit : « La conclusion du cubisme est l'art abstrait - c'est-à-dire non-figuratif [...] » (dans *Écrits sur l'art*, p. 161). Toutefois, étant donné que dans ses écrits théoriques ultérieurs le cubisme et l'abstraction sont tous deux relégués constamment à la figuration, ce que le théoricien automatiste avance ici apparaît comme une aberration singulière dans sa jeune pensée théorique qui est encore en train de prendre forme.

<sup>65</sup> *Idem* (1951), « Barroques [sic] canadiens dans les pays bas », *Le Haut-Parleur*, 2 février. Dans *Écrits sur l'art*, p. 185. Les guillemets et les parenthèses sont de Gauvreau.

<sup>66</sup> *Idem* (1954), « L'exploration du dedans », les surrationalnels se placent à l'avant-garde », *L'Autorité du peuple*, 26 juin, p. 5. Dans *Écrits sur l'art*, p. 268-269.

<sup>67</sup> *Idem* (1946), « Encore Le Devoir », *Le Quartier latin*, 19 mars. Dans *Écrits sur l'art*, p. 105.

<sup>68</sup> *Idem*, « L'exploration du dedans », les surrationalnels se placent à l'avant-garde », *op. cit.*, p. 5. Dans *Écrits sur l'art*, p. 268.

<sup>69</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 5 avril 1950, *op. cit.*, p. 273.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>71</sup> D'ailleurs, Claude Gauvreau et Paul-Émile Borduas ont collaboré à l'organisation d'une exposition qu'ils ont intitulée « La matière chante » tenue à la Galerie Antoine à Montréal du 20 au 30 avril 1954. D'après la « Chronologie de Paul-Émile Borduas » dans Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, p. 40.

<sup>72</sup> Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 182.

<sup>73</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Composition décorative », p. 118.

<sup>74</sup> André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, « Présentation », dans Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 10-11.

<sup>75</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Parler d'art est difficile (1) », p. 583-584.

<sup>76</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 1<sup>er</sup> février 1950, *op. cit.*, p. 99.

<sup>77</sup> *Ibid.*, lettre du 7 janvier 1950, p. 33.

<sup>78</sup> *Ibid.*, lettre du 1<sup>er</sup> février 1950, p. 101. Les majuscules sont de Gauvreau.

<sup>79</sup> Claude Gauvreau lors d'une entrevue avec Renée Larochelle à l'émission télévisée « Femme d'aujourd'hui » dans Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *Claude Gauvreau, poète* (film).

<sup>80</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 13 avril 1950, *op. cit.*, p. 301.

<sup>81</sup> Claude Gauvreau dans Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *op. cit.*

<sup>82</sup> Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 230. Il est à noter également que Fernande Saint-Martin dans son article « Approche sémiologique de l'oeuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau », surtout aux pages 114-115, analyse en profondeur les rapports qui existent entre la peinture de Borduas et la poésie de Gauvreau quant à la matérialité et la manière dont elle signifie en plus d'expliquer la distinction de l'image explorée vis-à-vis du lettrisme.

<sup>83</sup> Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau le Cygne*, p. 137.

<sup>84</sup> Claude Gauvreau, « Aragonie et surrationalnel », *op. cit.*, p. 284-285. Les parenthèses sont de Gauvreau et les crochets sont de moi.

<sup>85</sup> Marcel Bélanger (1972), « La lettre contre l'esprit ou quelques points de repère sur la poésie de Claude Gauvreau », *Études littéraires*, vol. 5, no. 3, p. 481-497.

<sup>86</sup> Claude Gauvreau, quant à lui, n'aimait pas être considéré comme subversif et préféra à ce terme celui de « révolutionnaire ». Il explique : « [...] pour moi, l'épithète «subversif» est une épithète réactionnaire. Je me considère un écrivain révolutionnaire [...], comme les surréalistes, par

exemple. » Claude Gauvreau dans son entrevue avec Renée Larochelle à l'émission télévisée « Femme d'aujourd'hui » dans Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *op. cit.*

<sup>87</sup> André Breton, « Les mots sans rides », dans *Les Pas perdus*, p. 138-140.

<sup>88</sup> Claude Gauvreau, « Montréal, octobre 1950 », *op. cit.*, p. 157.

<sup>89</sup> Claude Gauvreau (1951), « Quelques poètes inconnus », *Le Haut-Parleur*, 30 juin, p. 3. Cet article ne se trouve pas dans *Écrits sur l'art*. Les parenthèses sont de Gauvreau et les crochets sont de moi.

<sup>90</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Le surréalisme et nous », p. 360.

<sup>91</sup> André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, p. 25. Les italiques sont de Breton.

<sup>92</sup> Voir le septième chapitre « Gauvreau vis-à-vis de Borduas, de Leduc et de Breton » dans cette troisième partie intitulée « Claude Gauvreau », p. 149.

<sup>93</sup> André Breton, *L'Amour fou*, p. 129.

<sup>94</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 7 janvier 1950, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>96</sup> *Ibid.*, lettre du 5 avril 1950, p. 260.

<sup>97</sup> *Ibid.*, lettre du 30 mars 1950, p. 244.

<sup>98</sup> Selon la « Chronologie de l'automatisme », dans *Écrits sur l'art*, p. 26.

<sup>99</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Manières de goûter une oeuvre d'art », p. 235.

<sup>100</sup> Fernand Leduc, « À Monsieur Jean-Louis Roux », dans Fernand Leduc, *Vers des îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. 29.

<sup>101</sup> « Nous contestons formellement qu'on puisse faire oeuvre d'art, ni même, en dernière analyse, oeuvre utile en s'attachant à n'exprimer que le *contenu manifeste* d'une époque. Ce que, par contre, le surréalisme se propose est l'expression de son *contenu latent* ». André Breton, « Limites non-frontières du surréalisme », dans *La Clé des champs*, p. 19.

<sup>102</sup> André-G Bourassa., *Surréalisme et littérature québécoise*, p. 279-280.

<sup>103</sup> Sigmund Freud, *Sur le rêve*, p. 60.

<sup>104</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 1<sup>er</sup> février 1950, *op. cit.*, p. 104. Les parenthèses sont de Gauvreau et les crochets sont de moi.

<sup>105</sup> *Ibid.*, lettre du 7 janvier 1950, p. 38.

<sup>106</sup> *Ibid.*, lettre du 19 avril 1950, p. 317. Les majuscules sont de Gauvreau.

<sup>107</sup> *Idem* (1954), « «L'exploration du dedans», les surrationalnels se placent à l'avant-garde », *L'Autorité du peuple*, 26 juin, p. 5. Dans *Écrits sur l'art*, p. 268-269. Les parenthèses sont de Gauvreau.

<sup>108</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 30 mars 1950, *op. cit.*, p. 244-245.

<sup>109</sup> André Breton, *L'Amour fou*, p. 12.

<sup>110</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 2 mai 1950, *op. cit.*, p. 385.

<sup>111</sup> *Ibid.*, lettre du 1<sup>er</sup> février 1950, p. 104.

<sup>112</sup> Claude Gauvreau, « Montréal, octobre 1950 », *op. cit.*, p. 162.

<sup>113</sup> *Idem* (1954), « Selon un intellectuel indépendant, le Salon du printemps est une démonstration sénile », *L'Autorité du peuple*, 13 mars. Dans *Écrits sur l'art*, p. 239.

<sup>114</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 30 décembre 1949, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>115</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits 1*, « Projections libérantes », p. 447.

<sup>116</sup> « Mais que dire de mon effort ultérieur pour y remédier [Breton écrit au sujet de son poème « Tournesol » auquel il a effectué ultérieurement des changements] ? Je me convaincs sans peine aujourd'hui de son profond insuccès. L'activité critique, qui m'a suggéré ici *a posteriori* certaines substitutions ou additions de mots, me fait tenir maintenant ces corrections pour des fautes : elles n'aident le lecteur en rien, au contraire, et elles ne parviennent, de-ci de-là, qu'à porter gravement préjudice à l'authenticité ». André Breton, *L'Amour fou*, p. 82. Les italiques sont de Breton.

<sup>117</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 1<sup>er</sup> février 1950, *op. cit.*, p. 105.

<sup>118</sup> *Loc. cit.*

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, lettre du 10 mai 1950, p. 436.

<sup>121</sup> *Ibid.*, lettre du 2 février 1950, p. 102.

<sup>122</sup> *Ibid.*, lettre du 26 janvier 1950, p. 72-73. Les parenthèses et les majuscules sont de Gauvreau.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 73. Les parenthèses sont de Gauvreau.

<sup>124</sup> *Ibid.*, lettre du 2 mai 1950, p. 385.

<sup>125</sup> Voir le huitième chapitre « Ressemblances entre Gauvreau et Breton », dans cette troisième partie intitulée « Claude Gauvreau », p. 172.

<sup>126</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 5 avril 1950, *op. cit.*, p. 260.

<sup>127</sup> *Ibid.*, lettre du 30 décembre 1949, p. 23.

<sup>128</sup> *Ibid.*, lettre du 5 avril 1950, p. 260.

## **CLAUDE GAUVREAU : CONCLUSION**

Claude Gauvreau était le plus ardent défenseur de l'automatisme québécois dont il a toujours vanté l'originalité et l'apport inestimable dans les arts. Influencé considérablement par Paul-Émile Borduas, il a élargi la portée du mouvement automatiste en appliquant les idées esthétiques du peintre à la littérature. En effet, il considérait les oeuvres littéraires en tant qu'objets plastiques qu'on devait apprécier comme on apprécie la peinture ou la sculpture. Il croyait que toute production authentique, artistique ou littéraire, était le résultat de l'impression du désir de l'artiste dans son oeuvre, ce qu'il appelait le « contenu manifeste » qui formait la base de sa critique surrationalnelle. Cette critique, à son avis objective et constante, est basée à la fois sur l'agencement formel et matériel d'une oeuvre et la manière dont elle est empreinte de la sensibilité de l'artiste, et sur les correspondances psychiques qui sont censées se produire ensuite entre l'oeuvre et ceux et celles qui la regardent. Bien qu'elle paraisse plutôt subjective, chancelante et même équivoque par endroits, la critique surrationalnelle, selon Gauvreau, était infaillible et dépassait la critique d'art surréaliste.

Gauvreau connaissait le surréalisme et les ouvrages d'André Breton et cette influence n'est pas négligeable. Les ressemblances entre les deux écrivains sont nombreuses quant à l'académisme, à la liberté d'expression, à la sensibilité de l'artiste, à l'influence de Freud et de la notion de l'inconscient, au rationalisme, à la politique, à l'athéisme et à l'humanisme. Ils étaient tous deux insatisfaits du statu quo et ils préconisaient une révolution par un renouvellement de la sensibilité et de la morale collectives. D'ailleurs, c'est probablement en grande partie grâce à Breton, et à la littérature surréaliste en général (et au mouvement dada et à l'oeuvre de Tristan Tzara, une influence que Gauvreau mentionne dans ses écrits et qu'on devrait un jour étudier de plus près) que le littérateur automatiste voulait étendre les idées de Borduas à la littérature.

Toutefois, il n'est pas moins vrai que Gauvreau cherchait toujours à distinguer l'automatisme québécois, ou surrationalnel, du surréalisme, qui, à son avis, le dépassait et qui, par ailleurs, serait

également dépassé un jour à son tour. Le mouvement qu'il défendit ardemment était foncièrement canadien, baroque et fruste, et s'opposait à la mesure européenne. Par conséquent, l'écrivain automatiste mettait encore plus l'accent sur la spontanéité et prenait donc à coeur la formule de Borduas selon laquelle « la conséquence est plus importante que le but ». De plus, l'automatisme surrationnel, d'après lui, se voulait non figuratif et non anecdotique, sans tomber pourtant dans l'abstraction, et s'intéressait plus ainsi à la matérialité d'une oeuvre d'art, sans s'apparenter cependant à la musicalité non signifiante du lettrisme, pour ce qui concerne la poésie exploréenne.

Tout compte fait, l'apport de Claude Gauvreau à une définition de l'automatisme québécois est considérable et essentiel. Dans sa correspondance, ses nombreux articles, et son oeuvre, l'écrivain a beaucoup réfléchi sur les fondements du mouvement et l'a défendu contre des reproches souvent sévères et moqueurs. Il était intransigeant et parfois cette intransigeance ressemblait même à une sorte d'académisme intolérant, auquel, je crois, Gauvreau se serait opposé s'il n'avait pas été si absorbé par sa défense enthousiaste de l'automatisme surrationnel. Qui plus est, il continua à y adhérer même si les autres signataires de *Refus global*, et en particulier Borduas et Fernand Leduc, étaient depuis longtemps passés à d'autres projets.

En dépit de l'éparpillement du groupe automatiste, Gauvreau demeura au Québec (Jacques Ferron nous dit que l'écrivain a rarement voyagé<sup>1</sup>) où il poursuivit obstinément son oeuvre ; ses modestes revenus et ses nombreuses hospitalisations pour soins psychiatriques ne l'ont pas empêché d'écrire de nombreux poèmes, des pièces de théâtre, des textes radiophoniques, un roman (qui sont tous compris dans ses *Oeuvres créatrices complètes*) et plusieurs articles. Il est vrai que Gauvreau n'a pas employé toujours dans ces écrits la langue exploréenne mais il n'a jamais abandonné, par contre, ses croyances automatistes. Bien qu'il ait annoncé en 1969<sup>2</sup> le dépassement de l'automatisme québécois, Gauvreau, jusqu'à sa mort le neuf juillet 1971, continua tout de même à en parler et à le

défendre ; on n'a qu'à regarder, par exemple, son entrevue télévisée du 13 mai 1970 avec Renée Larochelle<sup>3</sup>, ou bien, à lire la conférence qu'il donna le 12 février 1970 au Musée d'art contemporain de Montréal<sup>4</sup>.

Au fond, le littérateur automatiste n'a jamais cessé de croire profondément à l'importance et à la vérité de ses idées. Cette confiance et cette conviction inébranlables que nous remarquons constamment chez lui sont très claires dans les extraits suivants tirés de deux lettres à Jean-Claude Dussault datées des 19 et 26 avril 1950 :

J'engage mon intégrité de critique sur ces affirmations.

Vous me donnerez raison, un jour. [...]

Ce que j'essaie de vous communiquer - croyez-le ou non - est la résultante des méditations les plus précieuses de l'humanité contemporaine. Mes découvertes personnelles les plus récentes, permises par l'assimilation empirique de tout le passé vivant, constituent la fine pointe de l'actuelle conscience intellectuelle. Je le dis parce que c'est la vérité - et je ne suis pas, moi non plus, un partisan de la modestie à crochets<sup>5</sup>.

Gauvreau fut le dernier automatiste.



---

<sup>1</sup> Jacques Ferron, « Claude Gauvreau », dans *Du fond de mon arrière cuisine*, p. 243.

<sup>2</sup> Voir le neuvième chapitre « Différences entre Gauvreau et Breton », dans cette troisième partie intitulée « Claude Gauvreau », p. 181.

<sup>3</sup> Claude Gauvreau lors d'une entrevue avec Renée Larochelle à l'émission télévisée « Femme d'aujourd'hui » dans Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *Claude Gauvreau, poète* (film).

<sup>4</sup> Claude Gauvreau (1972), « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, no. 3, p. 501-511.

<sup>5</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettres du 19 et du 26 avril 1950, dans *Correspondance : 1949 - 1950 Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault*, p. 326-327, 337.

## **CONCLUSION**

En voulant définir l'automatisme québécois, on se rend compte que l'influence du surréalisme est incontestable. Paul-Émile Borduas, Fernand Leduc et Claude Gauvreau se sont beaucoup intéressés aux oeuvres surréalistes et particulièrement aux écrits d'André Breton. Pour eux, le mouvement dont Breton était le chef de file fut une véritable révélation libératrice qui leur ont permis de concevoir l'art selon une portée à la fois individuelle, comme moyen d'exploration et d'expression de soi, et sociale, comme moyen de renouveler la sensibilité collective afin de provoquer ensuite des changements d'ordre social et politique. Toutefois, bien qu'ils reconnaissent l'influence importante du surréalisme, Borduas, Leduc et Gauvreau nuancent souvent cette reconnaissance. D'ailleurs, l'idée que l'automatisme québécois dépasse le surréalisme français est commune aux trois hommes. La notion de dépassement tient compte des ressemblances et de l'influence surréaliste mais elle met l'accent surtout sur les différences qui existent entre les deux mouvements. Pour définir l'automatisme qui est né au Québec, il faut donc prendre en considération et ses ressemblances et ses différences vis-à-vis de l'école surréaliste.

L'automatisme québécois et le surréalisme français préconisent la liberté individuelle et contestent tout ce qui risque de l'entraver. Ainsi, ils s'opposent à l'académisme qui, en prônant la conformité et l'attachement au passé, décourage la réalisation d'oeuvres originales et nuit ainsi à l'expression individuelle. De même, on voit qu'un esprit apolitique est commun à Breton et aux trois automatistes dont il est question dans ce mémoire. Ils étaient tous de tendance gauchiste mais ils ont refusé de faire tort à leurs oeuvres en les mettant au service des consignes arbitraires d'un parti politique. À divers degrés, Borduas, Leduc, Gauvreau et Breton croyaient être en mesure d'amener des changements politique et sociaux concrets en renouvelant, au moyen de leurs différentes réalisations, la sensibilité de la foule.

De plus, les trois automatistes québécois et le chef de file du surréalisme, qui se sont tenus à l'écart des partis politiques, ne se sont pas affiliés non plus à la religion organisée. En fait, à l'exception de Fernand Leduc, ils étaient athées et se prononcèrent contre l'idée d'une puissance transcendante. Les automatistes, comme les surréalistes, étaient profondément humanistes en mettant leur confiance entièrement en l'homme. Au moyen des oeuvres, on pouvait se renouveler et se réaliser pleinement. Pour créer des oeuvres capables de favoriser cette réalisation complète de soi, les automatistes, à l'instar des surréalistes, ont fixé leur regard sur l'inconscient. La « marche vers l'intérieur », en mettant l'accent sur l'exploration perpétuelle des tréfonds inconnus du monde intérieur de l'homme et sur l'originalité des réalisations qui en résultent, concourt à la liberté et à l'expression individuelles. D'ailleurs, l'individualité des oeuvres produites dépend en grande partie de la spontanéité exigée par la descente dans l'inconscient et préconisée par les automatistes et par les surréalistes.

Il y a donc des ressemblances importantes entre l'automatisme québécois et le surréalisme français. Toutefois, comme on l'a déjà constaté, Borduas, Leduc et Gauvreau parlent tous trois du dépassement du surréalisme. Comment, au fond, est-ce que l'automatisme surrationnel québécois, qui partage avec l'automatisme psychique pur français de nombreux traits, le dépasse ? Quant à moi, je suis d'accord avec André-G. Bourassa qui, dans *Surréalisme et littérature québécoise*<sup>1</sup>, avance qu'il existe clairement une affinité d'esprit entre les deux tendances tandis que des différences évidentes se manifestent en ce qui concerne la nature des oeuvres réalisées. Claude Gauvreau, dans une lettre à Jean-Claude Dussault, semble le dire lui-même au sujet de ce qui est, à son avis, l'apport le plus important du surréalisme : « Ce que le surréalisme apporte - et qu'il est le seul à apporter - ce sont les fondements d'une nouvelle *sensibilité collective*<sup>2</sup> ». En fait, il appert parfois que c'est principalement de cette « nouvelle sensibilité » surréaliste que les automatistes surrationnels se sont inspirés et à partir de laquelle ils ont fondé de nouvelles manières de concevoir et de créer des oeuvres d'art.

La non-figuration, par exemple, ressortit comme une distinction importante vis-à-vis du surréalisme. Les automatistes québécois se sont opposés à la dépendance chez les surréalistes des aspects anecdotiques et figuratifs superficiels qui faisait en sorte qu'ils ne tenaient pas compte des oeuvres en soi. Ce qui compte, en somme, ce sont les éléments formels et matériels - le volume, la forme, la couleur, la sonorité, le rythme - dont une oeuvre est composée et non ce que le peintre ou le littérateur veulent représenter figurativement. D'après la critique automatiste, on est censé remarquer dans la matérialité et l'agencement formel d'une oeuvre réussie, ou bien « authentique », - qu'elle soit figurative ou non figurative - l'empreinte et l'intégrité du désir et de la sensibilité de l'artiste, autrement appelé le contenu manifeste. Par conséquent, on porte son attention au-delà de la figuration et de l'intention.

« La conséquence est plus importante que le but » est un leitmotiv qu'on trouve à divers degrés dans les écrits de Borduas, de Leduc et de Gauvreau. Dans la création d'une oeuvre d'art et dans son appréciation, il faut, pour saisir et pour apprécier le moindre brin de désir de la part de l'artiste, se méfier de l'intention afin d'être sensible à ce qui y échappe. Comme on l'a vu, la « discipline intellectuelle », que ce soit le classicisme, le romantisme, le cubisme, etc., « ne fait que conditionner les modalités extérieures de l'expression de ce désir<sup>3</sup> ». La problématique qu'elle pose importe beaucoup moins que les conséquences imprévues qui sont produites. Ainsi, ce n'est pas ce qu'on *veut dire* qui compte mais plutôt ce qu'une oeuvre *dit* en soi. Le *but* automatiste, si on se permet de l'appeler ainsi, est « exploréen ». On veut approfondir les connaissances de soi en explorant et en exprimant spontanément les tréfonds de l'inconscient. À partir des nouvelles connaissances et du renouvellement de la sensibilité collective qui en résulterait, les automatistes, comme on l'a déjà remarqué, croyaient être en mesure d'effectuer des changements sociaux et politiques. D'après les automatistes, les surréalistes, au cours de leurs recherches quasi scientifiques d'une surréalité, s'intéressaient plus à des objectifs prédéterminés qu'aux fruits fortuits et spontanés de leurs travaux.

Donc, l'automatisme québécois repose plus sur la spontanéité et se veut *plus* automatique que le surréalisme et sa conception de l'écriture automatique en cherchant à réduire l'écart entre l'inspiration et l'exécution jusqu'à ce qu'il n'existe aucun intervalle entre les deux. Il est important de noter, comme le souligne Bourassa, qu'à l'encontre des surréalistes, l'automatisme pour les surrationalnels québécois fut « plus qu'une pratique, il était *la* pratique au point de définir le groupe<sup>4</sup> ». En effet, pour définir l'automatisme québécois, il est nécessaire de tenir compte de « la problématique de l'écriture automatique<sup>5</sup> », comme le dit Jacques Marchand dans *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*. Formé d'abord et avant tout de peintres, le groupe automatiste emprunta la notion d'écriture automatique au surréalisme, fondée essentiellement par des littérateurs, mais il l'adopta à sa façon en cherchant « l'équivalent *plastique* [...] désémantisée [sic]<sup>6</sup> », c'est-à-dire non anecdotique et non figuratif. On voulait mettre en avant la matérialité de l'oeuvre empreinte de la sensibilité de l'artiste.

D'ailleurs, Marchand avance que Borduas surpassa le surréalisme en prenant à coeur, « avec un extrémisme que les surréalistes ne se sont jamais permis<sup>7</sup> », l'affirmation de Breton selon laquelle « la beauté sera convulsive ou ne sera pas<sup>8</sup> ». L'expression automatiste québécoise est basée sur une passion convulsive ou, comme le dit Gauvreau, sur une « vigueur baroque d'inélégance fruste » qu'il décrit de la manière suivante : « désinvolte audace d'organisation ; fougue de traitement, délirante immanence d'invention ; rudesse d'aspect [...] »<sup>9</sup>. Par rapport à l'automatisme surrationalnel québécois, l'automatisme psychique surréaliste s'avère une expérience plutôt passive et neutre quant à l'émotivité.

Dans l'écriture automatique, le surréaliste veut enregistrer fidèlement et figurativement, tel un photographe, tout ce qui lui vient à l'esprit afin de capturer le déroulement réel de sa pensée. L'automatiste, par contre, n'est pas d'accord avec cette passivité devant les irrutions de l'inconscient. Le travail automatiste est infusé de passion, l'exige même, et ne réussit pas sans elle.

On cherche moins à reproduire fidèlement le déroulement de la pensée que d'y puiser d'énormes quantités d'énergie et d'inspiration pour l'expression active, agressive, intégrale et spontanée de soi. L'automatisme surrationalnel se veut ainsi plus instinctif et moins réfléchi que le surréalisme. Passionnés et impulsifs, les automatistes québécois s'éloignent nécessairement de la figuration. S'arrêter dans son élan afin de reproduire fidèlement les impressions inconscientes constitue une entrave majeure qui risque de gâcher l'authenticité d'une oeuvre qui ne peut être créée que spontanément. La réflexion et l'appréciation critique doivent venir après. Par conséquent, la non-figuration amène l'automatisme québécois à s'intéresser à l'agencement formel et à la matérialité des oeuvres d'art dans lesquels s'incarne censément la sensibilité de l'artiste.

En prenant en considération ces ressemblances et ces différences vis-à-vis du surréalisme, on arrive peu à peu à établir une définition opératoire de l'automatisme québécois. Est-ce que les différences sont importantes ? Oui, l'accent mis sur le dépassement, la non-figuration, la matérialité, l'émotivité et la spontanéité intensifiée fait en sorte que l'automatisme surrationalnel se distingue considérablement de l'automatisme psychique surréaliste. Toutefois, étant donné l'ascendant important de ce dernier sur les automatistes, et les ressemblances surtout d'esprit évidentes, je crois qu'on peut parler justement d'un surréalisme qui s'est adapté à la nature « baroque » canadienne dont parle Claude Gauvreau par opposition à la mesure européenne. Alors, je formule ma définition opératoire de l'automatisme québécois de la manière suivante :

une expression individuelle, spontanée et libre de toute contrainte (académique, religieuse, politique, rationaliste, etc.) qui s'inspire des impressions imprévues et bouleversantes d'une exploration progressive et agressive de l'inconscient ; au lieu d'assister passivement aux irruptions inconscientes, l'artiste s'y jette audacieusement et activement avec beaucoup d'émotion. Aux intentions conçues d'avance, on préfère des conséquences spontanées et imprévisibles de son travail. De plus, l'artiste ne s'intéresse pas à l'anecdote et n'enregistre pas simplement ce qu'il découvre mais se sert plutôt de ses trouvailles pour s'exprimer et pour créer des oeuvres originelles et authentiques.

Ainsi, on s'éloigne de la figuration pour préférer la non-figuration qui, elle, favorise l'expression fidèle de l'inconscient dont les tréfonds sont non figuratifs. Par conséquent, l'accent est mis sur la matérialité des oeuvres (formes, volumes, couleurs, rythmes, sonorités, etc.) empreinte de la sensibilité de l'artiste, ce qu'on appelle le contenu manifeste.

En dépit de la nouveauté et de l'étrangeté des oeuvres non figuratives, on veut les démystifier pour qu'elles soient à la portée de tous. L'artiste ne s'isole pas dans une tour d'ivoire et cela est très important car la révolution qu'il veut déclencher doit commencer par renouveler premièrement, au moyen des oeuvres, la sensibilité de la foule : par l'art, on espère améliorer la condition humaine dans tous les domaines. D'ailleurs, en soulignant l'expression libre et individuelle, on met l'accent sur l'homme ; on est résolument humaniste et de tendance athée. Au fond, l'art et la manière dont on le conçoit devient une espèce de morale, une manière de vivre qui va au-delà des préoccupations strictement esthétiques.

La définition que je présente ici est foncièrement opératoire pour plusieurs raisons. D'abord, en étudiant les divers écrits de Paul-Émile Borduas, de Fernand Leduc et de Claude Gauvreau, on constate que, malgré les nombreuses similitudes qui en ressortent et qui nous donnent une idée d'ensemble de l'automatisme québécois, il existe quand même des différences et même quelques différends. Par exemple, la remise en question par Leduc des termes tels que « automatisme surrationnel » et « sensible » qui se trouvent dans *Refus global*, le penchant croissant de ce dernier pour l'ordre et pour le spiritualisme et l'application par Gauvreau des principes automatistes, conçus originellement pour la peinture, à la littérature. En somme, on a affaire à trois individus et, en général, à un groupe hétéroclite d'artistes individuels de divers intérêts. On se rappelle que les seize signataires du manifeste automatiste furent peintres, littérateurs et danseuses. D'ailleurs, des opinions divergentes se sont parfois manifestées. Il y a eu, par exemple, une dispute importante au sujet du rôle de l'intention dans le surréalisme et l'appartenance des automatistes à ce mouvement - que je n'ai pas considérée dans ce mémoire parce qu'elle est mentionnée et étudiée en détail dans de



nombreux ouvrages - qui opposa deux signataires de *Refus global*, Pierre Gauvreau et Jean-Paul Riopelle, à Borduas. Claude Gauvreau, le frère cadet de Pierre, décrit l'hétérogénéité du groupe automatiste de la manière suivante :

En un mot, chaque peintre authentique de chaque époque reflète deux réalités : le visage commun de son époque (par ses préoccupations intellectuelles, par sa discipline artistique) et le visage particulier de sa personnalité (par la configuration plastique des objets peints).

Les peintres automatistes canadiens n'échappent point à cette tradition naturelle. Tous sont automatistes (par leur état de connaissance du même passé, par la confrontation qu'ils subissent des mêmes problèmes imposés à eux [...]; par leurs préoccupations intellectuelles communes qui sont inhérentes à l'époque) et tous sont individus distincts et inégaux (par le sentiment, par l'univers intérieur, par la touche)<sup>10</sup>.

En plus de la diversité du groupe automatiste, les différentes idées qu'on a mises en avant ne sont pas toujours claires et sont sujettes à diverses interprétations. Le matérialisme de Borduas et le réalisme anthropomorphique de Gauvreau, par exemple, sont difficiles à circonscrire. De même, la critique automatiste selon le contenu manifeste et les rares exemples auxquels on peut se référer sont vagues, subjectifs et peu convaincants en dépit de l'objectivité et de la clarté que cette critique prétend atteindre. Par ailleurs, on se rend compte qu'il n'est pas facile de définir précisément l'automatisme québécois car « l'automatisme », comme l'avoue Gauvreau, est, au fond, « un terme générique vaste : ce n'est pas une expérience fixe ni une méthode<sup>11</sup> ». Pour Leduc, l'automatisme est « une philosophie de comportement<sup>12</sup> ». Dans son discours d'acceptation du Prix Borduas à Montréal en 1988, lors du quarantième anniversaire de *Refus global*, Leduc souligne cette idée d'une « philosophie automatiste » en disant ce qu'il a appris du maître automatiste :

[L]'essentiel n'est pas la technique (elles sont toutes valables) mais une attitude, un comportement : être réceptif et en accord avec sa qualité d'être dans l'acte éminemment aventureux de peindre, d'écrire, de sculpter, de vivre. Comportement initial de la liberté qui devrait s'appliquer à tous les actes de la vie. La création n'est pas le privilège des artistes, mais celui de tout être humain qui tend à accorder sa qualité d'être avec l'incessante friction des circonstances, des événements, des manifestations de la vie<sup>13</sup>.

D'après cette leçon de Borduas, les notions de non-figuration, de matérialité, d'intention et de spontanéité, qui servent à distinguer l'automatisme québécois du surréalisme, semblent importer moins que la liberté d'expression humaine en général qui ne se limite pas à l'art.

En outre, j'ai l'impression que la plupart des signataires de *Refus global* ne raffoleraient pas beaucoup de mes efforts dans ce mémoire pour m'approcher d'une définition opératoire de l'automatisme québécois. Il est vrai que, lors des rencontres hebdomadaires chez Borduas, il a été certainement question de temps à autre de se définir. De plus, des textes tels que « Commentaires sur des mots courants » et « En regard du surréalisme actuel » de Paul-Émile Borduas, « La rythmique du dépassement et notre avènement à l'avenir » de Fernand Leduc et la correspondance de Claude Gauvreau avec Jean-Claude Dussault cherchent à préciser des termes et à faire comprendre les assises de l'automatisme surrationnel qu'ils voulaient distinguer de l'automatisme psychique surréaliste. En revanche, il n'est pas moins vrai que les automatistes, qui exaltaient la liberté individuelle et l'expression illimitée de soi, avaient tendance à se méfier du dogmatisme - bien que cela semble se manifester parfois chez Gauvreau - et des définitions trop étroites. Gauvreau, par exemple, avertit Jean-Claude Dussault à quelques reprises de ne pas se servir de ses lettres en tant que manuel pour créer des oeuvres automatistes. Dans sa lettre du sept janvier 1950 il lui explique :

Il n'existe pas - où plutôt, il ne devrait pas exister - de lois générales abstraites applicables par nivellement. L'artiste agira suivant sa conscience, suivant sa culture, suivant sa curiosité, suivant ses talents, suivant ses inclinations, suivant son courage : les fruits vaudront en conséquence<sup>14</sup>.

Par ailleurs, au sujet d'une définition de l'automatisme québécois, le peintre Marcel Barbeau, signataire du manifeste automatiste, dit à Ray Ellenwood : « Il n'y a pas une vraie définition de l'automatisme. Il semble que vous vouliez l'encadrer. L'automatisme était simplement une permission, une ouverture sur l'inconscient, c'est tout. On ne peut le définir plus que cela. On ne peut l'encadrer précisément<sup>15</sup> ».

Bien qu'il ne s'agisse pas nécessairement de « la seule forme d'art de portée universelle à être sortie du Canada<sup>16</sup> », comme le déclare Claude Gauvreau vers la fin de sa vie, il reste que l'automatisme québécois fut le premier mouvement d'avant-garde au Québec. Il est donc important de comprendre ses fondements et de chercher à savoir comment ceux et celles qui s'y sont affiliés l'ont défini par rapport au surréalisme dont il s'est largement inspiré. Ma considération des ressemblances et des différences qui se manifestent entre l'automatisme surrationnel et l'automatisme psychique surréaliste, afin d'arriver à une définition opératoire de l'automatisme québécois, n'est pas exhaustive. Elle veut s'ajouter à la fois aux travaux précédents qui l'ont inspirée et aux nombreuses études ultérieures possibles qui nous permettraient d'approfondir nos connaissances de l'école automatiste québécoise.

À l'avenir, par exemple, on pourrait considérer de plus près l'apport d'autres signataires de *Refus global* tels que Bruno Cormier, Pierre Gauvreau, Thérèse Renaud et Françoise Sullivan en plus de celui des surréalistes comme Louis Aragon, Paul Éluard et Robert Desnos dont on n'entend pas les voix dans ce mémoire. Il serait intéressant aussi de faire des études comparatives poussées et

variées entre des textes tels que *Refus global* et *Projections libérantes* de Paul-Émile Borduas et les *Manifestes du surréalisme* de Breton. On pourrait comparer également le roman *Beauté baroque* de Claude Gauvreau avec *Nadja* et *L'Amour fou* du chef de file surréaliste.

D'ailleurs, je crois qu'il serait profitable d'étudier de près l'influence de Tristan Tzara et du dadaïsme sur Claude Gauvreau qu'évoquent André-G. Bourassa et Jacques Marchand. « [...] Tristan Tzara (aidé d'humoristes fantastiques, tel l'incroyable Picabia) », affirme le littérateur automatiste dans *Le Haut-parleur*, « est à l'automatisme ce que Lautréamont fut au surréalisme [...] »<sup>17</sup>. Un mois plus tard, dans ce même journal, il écrit : « L'éthique dadaïste n'est elle pas l'éthique individuelle la plus poussée et la plus belle qui ait été conçue ? »<sup>18</sup>. Se trompe-t-on en mettant l'accent d'abord et avant tout sur les rapports de l'automatisme québécois vis-à-vis d'André Breton et du surréalisme ? Est-ce qu'il y a une affinité d'esprit plus forte avec les dadaïstes qu'avec les surréalistes qui ont rejeté le chaos inhérent au dadaïsme ?

Par ailleurs, en ce qui concerne ses connaissances du surréalisme et le développement de ses idées sur l'art, je crois qu'on devrait un jour examiner en détail la lecture de Claude Gauvreau de l'ouvrage *Histoire du surréalisme* par Maurice Nadeau. Comme nous l'avons déjà constaté<sup>19</sup>, Gauvreau n'a pas beaucoup d'estime pour Nadeau. Toutefois, j'ai l'impression que sa lecture d'*Histoire du surréalisme* l'a influencé tout de même d'une manière déterminante. Par exemple, Gauvreau aurait remarqué dans ce livre la notion du dépassement et l'idée qu'il restera toujours un « esprit surréaliste »<sup>20</sup> même si l'on arrive ultérieurement à surpasser le mouvement surréaliste en tant que tel. Comme nous l'avons vu, l'écrivain automatiste nous dit que « l'esprit surrationalnel, comme l'esprit romantique, est éternel »<sup>21</sup>. De plus, Nadeau fait mention du « contenu manifeste »<sup>22</sup> des oeuvres d'art et, par ailleurs, il déclare que « vingt siècles d'oppression chrétienne n'ont pu faire que l'homme n'ait encore des désirs, et l'envie de les satisfaire »<sup>23</sup>, ce qui aurait confirmé l'anticléricisme et l'athéisme chez Gauvreau.

Tout compte fait, il y a de nombreuses voies possibles de recherches ultérieures sur l'automatisme québécois. Ces travaux nous permettront d'élargir et de clarifier nos connaissances de ce mouvement qui englobe non seulement les arts plastiques, la littérature et la danse mais qui se veut aussi une sorte de philosophie esthétique et une « façon d'être<sup>24</sup> » qui touche à la fois à l'art et à la vie en général. Un jour, à l'instar de l'ouvrage *Philosophie du surréalisme* par Fernand Alquié, on pourrait écrire un livre intitulé *Philosophie de l'automatisme québécois*.

<sup>1</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle*, p. 520-521.

<sup>2</sup> Claude Gauvreau dans une lettre à Jean-Claude Dussault datée du 8 février 1950 dans Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, *Correspondance : 1949-1950 Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault*, p. 137. Les italiques sont de Gauvreau.

<sup>3</sup> Voir au neuvième chapitre « Différences entre Gauvreau et Breton » dans la troisième partie « Claude Gauvreau », p. 203.

<sup>4</sup> André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 15. Les italiques sont de Bourassa.

<sup>5</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 176.

<sup>6</sup> Monique Brunet-Weinmann, « Riopelle: de quel surréalisme s'agit-il? », *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique ?*, p. 99. Les italiques sont de Brunet-Wienmann.

<sup>7</sup> Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 105.

<sup>8</sup> On a vu, par exemple, que Borduas aurait lu cette phrase dans la revue *Minotaure*. Voir dans le premier chapitre, « Borduas : Les influences surréalistes », dans la première partie « Paul-Émile Borduas », p. 33.

<sup>9</sup> Claude Gauvreau (1951), « Barroques [sic] canadiens dans les Pays-Bas », *Le Haut-Parleur*, 3 février. Dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, p. 185.

<sup>10</sup> *Idem* (1947), « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès (première partie) », *Notre temps*, 6 décembre. Dans *Écrits sur l'art*, p. 122.

<sup>11</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 2 mai 1950, *op. cit.*, p. 386.

<sup>12</sup> Fernand Leduc cité par André Beaudet de la revue *Culture vivante*, no. 22 (septembre 1971), p. 28-30, dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, p. 283, note no. 361.

<sup>13</sup> Fernand Leduc, « Remerciements d'acceptation du prix Borduas » dans Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de conversation avec Thérèse Renaud*, p. 179.

<sup>14</sup> Jean-Claude Dussault et Claude Gauvreau, lettre du 7 janvier 1950, *op. cit.*, p. 40.

<sup>15</sup> Marcel Barbeau cité par Ray Ellenwood, *Egregore : The Montréal Automatist Movement*, p. 323. Je traduis de l'anglais.

<sup>16</sup> Claude Gauvreau, « À propos de miroir déformant », *Liberté*, vol. 12, no. 2 (mars - avril 1970), p. 97-98.

<sup>17</sup> *Idem* (1951), « Quelques poètes inconnus », *Le Haut-parleur*, 30 juin, p. 3.

<sup>18</sup> *Idem* (1951), « Les délicats égorgeurs de «dada» », *op. cit.*, 21 janvier, p. 4.

<sup>19</sup> Voir au septième chapitre « Gauvreau vis-à-vis de Borduas, de Leduc et de Breton » dans la troisième partie « Claude Gauvreau », p. 143.

<sup>20</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p. 11.

<sup>21</sup> Claude Gauvreau (1969), « Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20, p. 95. Dans *Écrits sur l'art*, p. 74.

<sup>22</sup> Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 255.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>24</sup> Fernand Leduc, « Automatisme », dans *Vers des îles de lumière*, p. 140.

## **BIBLIOGRAPHIE ET ANNEXES**

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **SUR L'AUTOMATISME QUÉBÉCOIS**

#### **Articles**

BARBEAU, Marcel et al. (1959), « Nous en reparlerons dans dix ans », *Situations*, vol. 1, no. 2 (février), p. 30-47.

BÉLANGER, Marcel (1972), «La Lettre contre l'esprit ou quelques points de repère sur la poésie de Claude Gauvreau», *Études littéraires*, vol. 5, no. 3 (décembre), p. 481-497.

BORDUAS, Paul-Émile, (1962), « Lettres à Claude Gauvreau », *Liberté*, vol. 4, no. 22 (Avril), p. 230-251.

BOURASSA, André-G. (1978), «Claude Gauvreau. La fin d'une occultation», *Magazine littéraire*, spécial «Québec», no. 134 (mars), p. 83-85.

BOURASSA, André-G., « Le regard et ses jeux dans l'espace : une poétique » dans GAUVREAU, Claude (1993), *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, note biographique de Claude Gauvreau, notes d'André-G. Bourassa et témoignage de Rober Racine, Montréal, l'Hexagone, p. 217-233, (coll. « Oeuvres de Claude Gauvreau »).



BRUNET-WEINMANN, Monique, «Riopelle: de quel surréalisme s'agit-il?», dans MOURA SOBRAL, Luis de, édit. (1984), *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique ?*, Montréal, l'Université de Montréal, p. 95-107.

CHAMBERLAND, Paul (1995), « Un Jour on va revenir à la poésie: entretien avec Gilles Hénault », *Voix et images*, vol. 21, no. 61 (automne), p. 12-23.

DUQUETTE, Jean-Pierre (1976), « Fernand Leduc: De l'automatisme aux Microchromies [entrevue] », *Voix et Images*, vol. 2, no. 1 (septembre), p. 3-12.

ÉTHIER-BLAIS, Jean (1962), « Épilogue et méditation », *Liberté*, vol. 4, no. 22 (avril), p. 252-263.

ÉTHIER-BLAIS, Jean (1962), « Borduas et Breton », *Études françaises*, vol. 4, no. 4 (novembre), p. 369-382.

FERRON, Jacques (1973), «Claude Gauvreau», dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, p. 201-288.

FORGUES, Rémi-Paul (1945), «Le surréalisme à Montréal», *Le Quartier latin* (Montréal), 13 novembre, p.3.

GAGNON, François-Marc, «Le Surréalisme de Borduas», dans MOURA SOBRAL, Luis de, édit. (1984), *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique ?*, Montréal, l'Université de Montréal, p. 83-94.

GAGNON, François-Marc (1987), « Borduas et le problème de l'abstraction », *Protée*, vol. 15, no. 1 (hiver), p. 147-153.

GAUVREAU, Claude (1945), « Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton », *Le Quartier latin* (Montréal), 9 février, p. 3.

GAUVREAU, Claude (1946), « Révolution à la Société d'art contemporain », *Le Quartier latin* (Montréal), 3 décembre, p. 4-5.

GAUVREAU, Claude (1946), « La Peinture n'est pas un hochet de dilettante », *Le Combat* (Montréal), 21 décembre, p. 2.

GAUVREAU, Claude (1948), « De Mme Agnès Lefort et d'André Lhote », *Le Canada* (Montréal), 8 novembre, p. 4.

GAUVREAU, Claude (1948), « Le Renvoi de M. Borduas », *Le Devoir* (Montréal), 28 septembre, p. 5.

GAUVREAU, Claude (1948), « La Générosité en fuite », *Le Quartier latin* (Montréal), 30 janvier, p. 3.

GAUVREAU, Claude (1949), « Lettre ouverte à M. Robert Cliche », *Le Canada* (Montréal), 22 février, p. 4.

GAUVREAU, Claude (1950), « L'Humour noir à Montréal », *Le Haut-Parleur* (Saint-Hyacinthe), 1er octobre, p. 5.

GAUVREAU, Claude (1950), « Les Souilleurs de Picasso », *Le Haut-Parleur* (Saint-Hyacinthe), 17 octobre, p. 5.

GAUVREAU, Claude (1951), « Qu'est-ce que l'authenticité? », *Le Haut-Parleur* (Saint-Hyacinthe), 7 janvier, p. 5.

GAUVREAU, Claude (1951), « Question propagande », *Le Haut-Parleur* (Saint-Hyacinthe), 14 janvier, p. 5.

GAUVREAU, Claude (1951), « Henri Deygoun versus le snobisme », *Le Haut-Parleur* (Saint-Hyacinthe), 7 avril, p.5.

GAUVREAU, Claude (1951), « Liberté avant tout », *Le Haut-Parleur* (Saint-Hyacinthe), 9 juin, p.5,4.

GAUVREAU, Claude (1951), « Quelques poètes inconnus », *Le Haut-Parleur* (Saint-Hyacinthe), 30 juin, p. 5,3.

GAUVREAU, Claude (1951), « Les délicats égorgeurs de dada », *Le Haut-Parleur* (Saint-Hyacinthe), 21 juillet, p. 4.

GAUVREAU, Claude (1951), « Tranches de perspective dynamique », *Le Haut-Parleur* (Saint-Hyacinthe), 20 octobre, p. 5.

GAUVREAU, Claude (1954), « Le Salon du Printemps est une démonstration sénile », *L'Autorité du peuple* (Montréal), 13 mars, p. 7.

GAUVREAU, Claude (1954), « Claude Gauvreau répond au directeur du Musée des Beaux-Arts de Montréal », *L'Autorité du peuple* (Montréal), 10 avril, p. 7.

GAUVREAU, Claude (1954), « La Matière chante (encore): le porte-parole des peintres abstraits répond aux attaques d'un figuratif », *L'Autorité du peuple* (Montréal), 15 mai, p. 7,5.

GAUVREAU, Claude (1954), « La Grande Querelle des Peintres: réponses de Claude Gauvreau à l'inquiétude de Gabriel La Salle », *L'Autorité du peuple* (Montréal), 22 mai, p. 6.

GAUVREAU, Claude (1954), « Qu'est-ce que l'automatisme? », *L'Autorité du peuple* (Montréal), 29 mai et 5 juin, p. 5.

GAUVREAU, Claude (1954), « L'Exploration du dedans: les surrationalnels se placent à l'avant-garde », *L'Autorité du peuple* (Montréal), 26 juin, p. 5.

GAUVREAU, Claude (1958), « Un Poète d'envergure: Martino », *La Réforme* (Montréal), 28 novembre, p. 4.

GAUVREAU, Claude (1965), « Ma Conception du théâtre », *La Barre du jour*, vol. 1, no. 3-5 (juillet - décembre), p. 71-73.

GAUVREAU, Claude (1969), « 15 février 1969 », *Liberté*, vol. 10, no. 7 (janvier - février), p. 95-97.

GAUVREAU, Claude (1969), « Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos. 17-20 (janvier-août), p. 48-96. Ce texte se trouve également dans GAUVREAU, Claude (1996), *Écrits sur l'art*, texte établi et préparé par Gilles Lapointe avec la collaboration de Philippe Brosseau, Montréal, l'Hexagone, p. 37-75, (coll. « Oeuvres de Claude Gauvreau »).

GAUVREAU, Claude (1970), « À propos de miroir déformant », *Liberté*, vol. 12, no. 2 (mars - avril), p. 95-102.

GAUVREAU, Claude (1970), « La Poésie », *Liberté*, vol. 12, no. 2 (mars - avril), p. 119-120.

GAUVREAU, Claude (1971), « Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu », *Études françaises*, il s'agit de quelques lettres de Claude Gauvreau adressées à Jean-Claude Dussault, vol. 7, no. 4 (novembre), p. 373-388.

GAUVREAU, Claude (1972), « Les Affinités Surréalistes de Roland Giguère », *Études littéraires*, vol. 5, no. 3 (décembre), p. 501-511.

GAUVREAU, Pierre (1948), « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain », *Le Quartier latin* (Montréal), 17 février, p. 3.

HAECK, Philippe et al. (1975), « Rencontres avec Gilles Hénault: 30 ans après le *Refus global* », *Chroniques*, vol. 1, no. 1 (janvier), p. 13-26.

HURTUBISE, Nicole (1973), « Sous Nar de Claude Gauvreau », *La Barre du jour*, nos. 39-40-41 (printemps - été), p. 174-205.

MARSIL Jr., Tancrède (1947), «Gauvreau, automatiste», *Le Quartier latin* (Montréal), 28 novembre, p. 5.

MÉLANÇON, Robert (1978), « La Poésie de Claude Gauvreau », dans *Livres et auteurs québécois 1977: Revue critique de l'année littéraire*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 297-304.

RIOPELLE, Jean-Paul et al. (1948), « Les Surréalistes nous écrivent », *Le Devoir* (Montréal), 13 novembre, p. 9.

RIOPELLE, Jean-Paul et al. (1948), « L'impossible dialogue », *Le Devoir* (Montréal), 20 novembre, p. 10.

ROBERT, Guy (1970), « Claude Gauvreau: entrelacement des mots quotidiens et exploréens », dans *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, Montréal, Librairie Déom, p. 97-102.

SAINT-MARTIN, Fernande, «Approche sémiologique de l'oeuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau», dans MOURA SOBRAL, Luis de, édit. (1984), *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique ?*, Montréal, l'Université de Montréal, p.109-125.

TEYSSÈDRE, Bernard (1969), « Fernand Leduc : Peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, nos. 17-20 (janvier-août), p. 224-270.

VIAU, Guy (1947), «Six peintres canadiens. Reconnaissance de l'espace», *Notre Temps* (Montréal), 12 juillet, p. 5.

### Revues

« The Presence of Paul-Émile Borduas », numéro spécial d'*Arts Canada*, no. 224/225 (décembre-janvier, 1978-1979), p.1-71.

« Les Automatistes », numéro spécial de *La Barre du jour*, nos. 17-20 (janvier-août 1969), 389p.

### Livres

BORDUAS, Paul-Émile et al. (1972), *Refus global*, reproduction de l'ouvrage original de 1948, Anatole Brochu édit., Shawinigan (Québec), Les Éditions Anatole Brochu, 110p.

BORDUAS, Paul-Émile (1977), *Refus global et Projections libérantes*, nouvelle édition augmentée des textes « Introduction » de François-Marc Gagnon, « Notes bibliographiques », « Borduas et l'automatisme » de Marcel Fournier et Robert Laplante et « Dimensions de Borduas » de Claude Gauvreau, Montréal, Les Éditions Parti Pris, 153p.

BORDUAS, Paul-Émile (1978), *Écrits/Writings 1942-1958*, présentés et édités par François-Marc Gagnon et traduction anglaise de François-Marc Gagnon et Dennis Young, Halifax (Nouvelle-Écosse), The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 161p.

BORDUAS, Paul-Émile (1987), *Écrits 1*, édition préparée et présentée par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 700p., (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »).

BORDUAS, Paul-Émile (1990), *Refus global et autres écrits*, édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone, 301p., (coll. « Typo : essais »).

BOURASSA, André-G. (1986), *Surréalisme et littérature québécoise: histoire d'une révolution culturelle* (publié originellement en 1977, Montréal, éditions l'Étincelle, 380p), Montréal, Éditions les Herbes rouges, 615p, (coll. « Typo: essais »).

BOURASSA, André-G. et LAPOINTE, Gilles (1988), *Refus global et ses environs: 1948-1988*, Montréal, l'Hexagone, 184p.

DUMONT, Fernand, LACROIX, Laurier et TEYSSÈDRE, Bernard (1971), *Borduas et les automatistes: Montréal 1942-1955*, Montréal, Musée d'art contemporain, 154p.

DUQUETTE, Jean-Pierre (1980), *Fernand Leduc*, Ville LaSalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH, 154p, (coll. « Cahiers du Québec. Collection Arts d'aujourd'hui »).

DUSSAULT, Jean-Claude et GAUVREAU, Claude (1993), *Correspondance: 1949-1950 Claude Gauvreau - Jean-Claude Dussault*, notes d'André-G. Bourassa, Montréal, l'Hexagone, 458p., (Coll. « Oeuvres de Claude Gauvreau »).

ELLENWOOD, Ray (1992), *Egregore: A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 357p.

ÉTHIER-BLAIS, Jean (1979), *Autour de Borduas: essai d'histoire intellectuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 199p.



FISSETTE, Jean (1977), *Le Texte automatiste* (originellement une thèse de doctorat présentée à l'Université de Montréal en 1974), Montréal, Presses de l'Université du Québec, 188p.

GAGNON, François-Marc (1978), *Paul-Émile Borduas, biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Fides, 560p.

GAGNON, François-Marc (1988), *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 480p.

GAUVIN, Lise (1995), *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Éditions Liber, 266p.

GAUVREAU, Claude (1977), *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, 1503p., (coll. «Chien d'or»).

GAUVREAU, Claude (1993), *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, note biographique de Claude Gauvreau, notes d'André-G. Bourassa et témoignage de Rober Racine, Montréal, l'Hexagone, 261p., (coll. « Oeuvres de Claude Gauvreau »).

GAUVREAU, Claude (1992), *La Charge de l'original épormyable : fiction dramatique en quatre actes*, notes d'André-G. Bourassa, témoignages de Pierre Bernard, André Brassard et Jacques Godin, Montréal, l'Hexagone, 250p., (coll. « Oeuvres de Claude Gauvreau »).

GAUVREAU, Claude (1994), *Les Oranges sont vertes : pièce de théâtre en quatre actes (1958-1970)*, notes d'André-G. Bourassa, témoignages de Roger Blay, Robert Lalonde, Michelle Rossignol et Marcel Sabourin, Montréal, l'Hexagone, 280p., (coll. « Oeuvres de Claude Gauvreau »).

GAUVREAU, Claude (1996), *Écrits sur l'art*, texte établi et préparé par Gilles Lapointe avec la collaboration de Philippe Brosseau, Montréal, l'Hexagone, 410p., (coll. « Oeuvres de Claude Gauvreau »).

IMBEAU, Gaston (1977), *Bibliographie des écrits déjà publiés de Claude Gauvreau*, Montréal, Ministère des Affaires Culturelles, 23p.

LAPOINTE, Gilles (1996), *L'Envol des signes : Borduas et ses lettres* (originellement une thèse de doctorat présentée à l'Université de Montréal en 1994 sous le titre *Paul-Émile Borduas : édition critique d'un choix de lettres*), Montréal, Fides - CÉTUQ, (Coll. « Nouvelles études québécoises »), 272p.

LEDUC, Fernand (1981), *Vers les îles de lumière: écrits (1942-1980)*, présentation, établissement des textes, notes et commentaires par André Beaudet, Ville LaSalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH, 288p., (coll. « Cahiers du Québec: Collection Textes et Documents littéraires »).

MARCHAND, Jacques (1979), *Claude Gauvreau, poète et mythocrate* (originellement un mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Montréal en 1978), Montréal, Éditions VLB, 443p.

SAINT-DENIS, Janou (1978), *Claude Gauvreau le cygne*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec et Les Éditions du Noroît, 295p.

### **Mémoires et thèses**

FARAND, Gilles (1981), *Pour une lecture rhétorique de trois textes automatistes de Claude Gauvreau*, mémoire présenté en 1980 à l'Université de Sherbrooke en vue de l'obtention de la maîtrise ès arts, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, deux microfiches, 159p., (coll. « Thèses canadiennes sur microfiche »).

IMBEAU, Gaston (1975), *Claude Gauvreau, l'homme et l'oeuvre; essai de biobibliographie descriptive*, mémoire présenté à l'Université de Montréal en vue de l'obtention de la maîtrise ès art, 240p.

LATOURE, Marie-Josée (1991) *Contribution à l'étude de l'automatisme surrationnel*, mémoire présenté en 1990 à l'Université Laval en vue de l'obtention de la maîtrise ès arts, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, trois microfiches, 229p., (coll. « Thèses canadiennes sur microfiche »).

LEPAILLEUR-LEDUC, Monique (1984), *Claude Gauvreau et le procès de la signifiante* [sic], mémoire présenté en 1981 à l'Université McGill en vue de l'obtention de la maîtrise ès arts, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, deux microfiches, 135p., (coll. « Thèses canadiennes sur microfiche »).

### **Films**

GODBOUT, Jacques (1963), *Paul-Émile Borduas*, Ottawa, Office national du film, 21 min. 18s., couleur et noir et blanc, vidéo.

LABRECQUE, Jean-Claude et MASSE, Jean-Pierre (1975), *Claude Gauvreau, poète*, Ottawa, Office national du film, 56 min. 40 s., son., couleur et noir et blanc, vidéo.

## **SUR LE SURREALISME**

### **Articles**

BRETON, André (1936), « Le Château étoilé », *Minotaure*, édition republiée en 1981 aux Éditions d'art Albert Skira S. A. , Genève, no. 8, p. 25-39.

### **Livres**

ALQUIÉ, Ferdinand (1977), *Philosophie du surréalisme* (publié originellement en 1955, Paris, Flammarion, 234p.), Paris, Flammarion, 186p., (coll. « Champ Philosophique »).

BRETON, André (1924), *Les Pas perdus*, nouvelle édition revue et corrigée en 1969, Paris, Gallimard, 182p., (coll. « Idées »).

BRETON, André (1934), *Nadja*, édition revue de l'auteur et republiée en 1994, Paris, Gallimard, 190p., (coll. « Folio »).

BRETON, André (1934), *Point du Jour*, Paris, Gallimard, 253p.

BRETON, André (1934), *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Bruxelles, Renériquez, 31p.

BRETON, André (1937), *L'Amour fou*, édition de 1991, Paris, Gallimard, 176p., (coll. « Folio »).

BRETON, André (1953), *La Clé des champs*, Paris, Les Éditions du Sagittaire, 286p.

BRETON, André (1952), *Entretiens*, Paris, Gallimard, 317p.

BRETON, André (1985), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 173p., (coll. « Folio: essais »).

DUPLESSIS, Yvonne (1950), *Le Surréalisme*, douzième édition mise à jour en 1983, Paris, Presses Universitaires de France, 127p., (coll. « Que sais-je? » no. 432).

DUROZOI, Gérard et LECHERBONNIER, Bernard (1972), *Le Surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Paris, Larousse, 286p., (coll. «Thèmes et textes»).

NADEAU, Maurice (1945), *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 372p.

NADEAU, Maurice (1948), *Histoire du surréalisme: documents surréalistes*, Paris, Éditions du Seuil, 398p.

ROBERT, Bernard-Paul (1975), *Le Surréalisme désocculté (Manifeste du Surréalisme: 1924)*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 194p.

ROBERT, Bernard-Paul (1988), *Antécédents du surréalisme*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 188p.

TISON-BRAUN, Micheline (1973), *Dada et le surréalisme*, Paris, Bordas, 160p.

## **AUTRES RÉFÉRENCES**

### **Livres**

ANDREOLI-DE-VILLERS, Jean-Pierre (1986), *Le Premier manifeste du futurisme*, édition critique avec en fac-similé le manuscrit original de Filippo Tommaso Marinetti, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 192p.

FREUD, Sigmund (1988), *Sur le rêve*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, 147p.

HALDAS, Georges et LACÔTE, René (1952), *Tristan Tzara*, Paris, Seghers, 228p., (coll. « Poètes d'aujourd'hui » no. 32).

JOAD, C. E. M. (1957), *Guide to Philosophy*, New York, Dover Publications, 592p.

## **ANNEXES**

### **ANNEXE 1**

#### **DES DÉFINITIONS D'AUTOMATISME DE PAUL-ÉMILE BORDUAS**

##### Automatisme

Adj. Caractère de tout geste, de toute oeuvre non préméditée.

##### Automatisme:

un des moyens suggérés par André Breton pour l'étude du mouvement de la pensée. On distingue trois modes d'automatisme: mécanique, psychique, surrationnel.

##### Automatisme mécanique:

produit par des moyens strictement physiques, plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage, gravitation, rotation, etc. Les objets ainsi obtenus possèdent les qualités plastiques universelles (les mêmes nécessités physiques façonnent la matière).

Ces objets sont peu révélateurs de la personnalité de leur auteur. En revanche ils constituent d'excellents écrans paranoïaques.

##### Automatisme psychique:

en littérature: écriture sans critique du mouvement de la pensée. Dans les états sensibles particuliers a permis les hallucinantes prophéties des temps modernes: surréalisme. Contribua largement au bond en avant de l'observation du processus de la création artistique.

en peinture: a surtout utilisé la mémoire. Mémoire onirique: Dali; mémoire d'une légère hallucination: Tanguy, Dali; mémoire des hasards de toute espèce: Duchamp, etc. À cause de la mémoire utilisée, l'intérêt se porte davantage sur le sujet traité (idée, similitude, image, association imprévue d'objets, relation mentale) que sur le sujet réel (objet plastique, propre aux relations sensibles de la matière employée).

Automatisme surrationnel:

écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction.

En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté: Lautréamont.

Complète indépendance morale vis-à-vis [sic] l'objet produit. Il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment qu'il déclenche (quasi impossibilité de reprise partielle). Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture (plus exactement peut-être « un état de veille »- Robert Élie). Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé.

Ses espoirs: une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, « Commentaires sur des mots courants », p. 301-304.



## ANNEXE 2

### « QU'ON LE VEUILLE OU NON... » DE FERNAND LEDUC

#### QU'ON LE VEUILLE OU NON...

Notre justification : le DÉSIR.

Notre méthode : l'AMOUR.

Notre état : le VERTIGE.

Cela seul a permis et permettra des oeuvres, soeurs de la bombe atomique, qui appellent les cataclysmes, déchaînent les paniques, commandent les révoltes, toutes les révoltes et leur excès en vue d'une fin hâtive, et préfigurent à la fois, par delà toutes les valeurs reconnues, l'avènement prochain d'une civilisation nouvelle qui

se justifiera par :  
le DÉSIR SAUVAGE,  
s'édifiera dans :  
l'AMOUR RETROUVÉ,  
s'épanouira dans :  
le VERTIGE qui provoque l'IVRESSE.

Pour que nous soyons encore sensibles aux manifestations de vie

notre oeil sur le tableau  
sera aussi bien une oreille  
sur le coeur moribond d'une civilisation...  
...Et assez de cataplasmes !  
À fond d'abîme, précipitons l'événement  
qui nous livrera l'AVÈNEMENT.

CECI SERA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, « Qu'on le veuille ou non... », p. 89-90.

### ANNEXE 3

#### « PERSISTANCE DANS LE REFUS » DE FERNAND LEDUC

Refus de la peur religieuse,  
Refus de l'angoisse métaphysique,  
Refus du désespoir philosophique,  
Refus du cynisme scientifique,  
Refus des mirages politiques,  
Refus de la mystification artistique,

Refus du passé à calquer et de l'avenir à idéaliser :

« À quoi sert de connaître ses origines et son devenir, l'important est de changer » (Gurdhief).

Refus des intentions de la raison :

« L'action s'élabore dans les profondeurs de l'instinct ou dans les hauteurs de la vie spirituelle, mais la sphère mentale elle-même est stérile » (Dr René Allendy).

Refus de se tenir aux oeuvres,  
de les tenir pour fin,  
de s'attacher à l'acte de peindre,

aussi bien qu'à ses fruits,

Refus de savoir peindre,  
Refus de plaire, d'émouvoir, d'étonner,  
Refus d'orner la vie,  
Refus de calculer, d'utiliser le clair, le connu :

« Ce que je fais est de fuir le clair pour éclairer l'obscur » (Antonin Artaud).

Refus de l'illusion de la perfection  
dans le Fini.

...Au Refus radical  
s'oppose  
la puissance du Désir :

« Par le fort désir (qui est le motif magique) tout peut être accompli si l'on utilise la nature en son ordre pour réaliser une oeuvre » (Jacob Boehme).

Opérant dans l'inconnu une synthèse édifiante, nue, sauvage, impitoyable :

« Magie vivante ou destruction du monde qui ne détruit pas mais qui construit » (F. Kafka).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits (1942-1980)*, « Persistance dans le refus », p. 130.